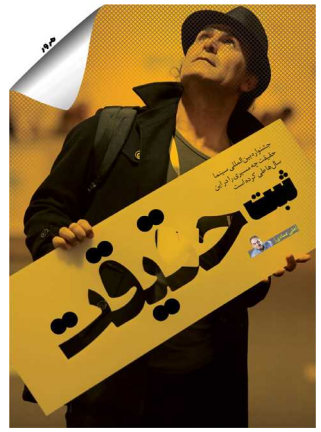
اول دفتر
ضیافت هفدهم
۴

گزارش یک جشن
آیین و آینه
چرا برگزاری جشنواره برای سینمای مستند از نان شب واجب تر است
۶

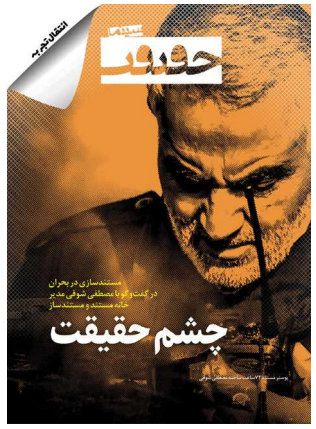
برداشت بلند
مستند در آینه حقیقت
ویژگی ها و شاخصه های سینمای مستند ایران و جشنواره سینما حقیقت در گفت‌وگوی مرتضی کاردر با محمد شهبا، حامد شکیبانیا و آرش خوشخو
۱۰

برش های کوتاه
حقیقت و مرد دانا
مروری بر چند فیلم حاضر در هفدهمین جشنواره بین‌المللی سینما حقیقت
۶۵

گفت‌وگو
اکران درد بین المللی سینمای مستند است
گفت‌وگو با محمد مقدم مستندساز
۵۱

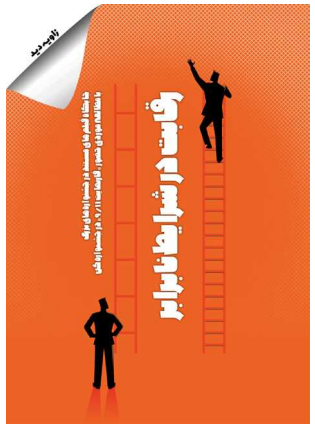


مرور
ثبت حقیقت
مروری بر ۱۶ دوره برگزاری جشنواره بین‌المللی سینما حقیقت
۳۳



انتقال تجربه
چشم حقیقت
مستند سازی در بحران در گفت‌وگو با مصطفی شوقی مدیر خانه مستند و مستند ساز
۱۰۷

نگره
تغییرات و موانع پیش روی فیلم مستند و جشنواره ها
چگونه زیست بوم جشنواره های فیلم مستند متحول شد
۱۲۹



زاویه دید
رقابت در شرایط نابرابر
جایگاه فیلم‌های مستند در جشنواره‌های بزرگ با مطالعه موردی حضور «فارنهایت ۹.۱۱» در جشنواره کن
۱۴۷

پلان
مرا به خانه ات ببر
سینمای مستند و جشنواره های آن
۱۳۷

پیشینه
یک رویکرد تاریخی
ظهور جشنواره مستند یک رویکرد تاریخی
۱۱۹

بخش ویژه
زخم زیتون
مروری بر ۵ مستند شاخص درباره غزه
۸۷

سینما حقیقت

فصل نامه تخصصی سینمای مستند
سال یازدهم، شماره ۲۱ پاییز ۱۴۰۲، ۱۶۰ صفحه
صاحب امتیاز: مرکز گسترش سینمای مستند، تجربی و پویایی
مدیر مسئول: محمد حمیدی مقدم
شورای سردبیری: دکتر احمد الستی، سید مجید رحیمی، عبدالحسین بدرلو و سعید مروتی
مدیر هنری: مهدی سلامی
صفحه آرا: رها ستاری
ویراستار: مهرنوش سلماسی

همکاران این شماره:
شاهین امین ،ناهید پیشور، سعید خاموش ،حافظ روحانی، شقایق عرفی نژاد، سجاد صداقت، علی رستگار، کیکاووس زیاری، مسعود میر، محمود مولایی، جوادنصرتی و مجتبی هاشمی
عکس روی جلد: میلاد بهشتی
عکس‌های نشست: حامد خورشیدی

با سپاس از همراهی:
آرش خوشخو، حامد شکیبانیا، محمد شهبا، مصطفی شوقی، محمد مقدم و حامد خورشیدی
چاپ و صحافی: چاپ کهن
تلفن تحریریه: ۸۸۵۲۸۳۱۱
نمابر: ۸۸۵۲۸۳۱۵
نشانی: تهران، خیابان سهروردی شمالی، میدان شهید قندی (پالیزی)، شماره ۱۵

اول دفتر

ضیافت هفدهم

محمد حمیدی‌مقدم
دبیر هفدهمین جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت

۱ انتشـار دور تازه فصل‌نامه سـینماحقیقت، با هفدهمین جشنواره‌ای مصادف شـده که همه اذعان دارند مهم‌ترین رخداد سالانه سینمای مستند است. رسیده‌ایم به هفدهمین ضیافت بزرگ فعالان و علاقه‌مندان سینمای مستند؛ هفدهمین جشنواره سینماحقیقت که کیفیت فیلم‌هایش از رشـد کمی و کیفی فیلم مستند در این سامان حکایت دارد.

۲ سال متفاوتی را پشت سر گذاشتیم و شاهد رشد و استقبال در حوزه تقاضای فیلم‌های مسـتند بودیم که شگفت‌زده شـدیم؛ با توجه به اتفاقات، هزینه‌های بالای سـینمای مستند و وقایعی که در کشور رخ داده بود، تصورمان این بود ساخت مستند فروکش کند اما با توجه به آمار، حدود ۶۴۰ فیلم متقاضی حضور در جشنواره «سـینماحقیقت» هفدهم بودند که بیش از چهار سال گذشـته بود، باید گفت سـال ۱۳۹۸ با ۷۱۰ فیلم شـاهد چنین اسـتقبالی بودیم. نکته جالب‌توجه این است که امسال شاهد رشد درخواست حضور رسانه‌ها در ثبت‌نام جشنواره هستیم که در طول دو یا سه سال گذشته رشد داشته است.

۳ ۶۴۰ فیلم ثبت‌نام کردند و در بخش جایزه شهید آوینی نیز ۲۲۳ فیلم متقاضی حضور در جشنواره بودند. دراین‌بین ۶۰ فیلم از بانوان فیلم‌ساز و ۳۸۰ فیلم از شهرستان‌ها درخواست حضور در جشنواره را داشـتند که از این میان حدود ۳۸ فیلم از ۲۳ شهر انتخاب شد؛ این تنوع و تکثر استانی در ایران عزیز ما برای جشنواره زیبا و زیبنده است. تقریباً ۲۰ اسـتان خراسان رضوی، سیستان و بلوچستان، فارس، اصفهان، مازندران، تهران، یزد، کرمان، بوشهر، خوزستان، کردستان، گیلان، البرز، سمنان، قم، آذربایجان شرقی، قزوین، چهارمحال و بختیاری، کهگیلویه و بویراحمد و مرکزی در «سینماحقیقت» امسال حضور دارند.

۴ از سال پیش ورود ما در حوزه مشـاوران شکل گرفت که گروه‌های مشاور انتخاب در کنار دبیر رأی‌های خود را صادر می‌کردند. البته گروه مشاوران تکثر بیشتری دارد و تقریباً به شکل جمعی یـا آکادمیک نزدیک شـده بـود و درنهایت با سـنجه و استراتژی‌ای که جشنواره داشت، به انجام رسید. حدود ۲۵ مشاور در کنار جشنواره، به‌خصوص دبیر برای انتخاب فیلم‌ها بودند.

۵ نکته جالب دیگر، گوناگونی و رنگ‌آمیزی بسیار خوبی در ترکیب فیلم‌های مسـابقه ملی، آوینی و بخش‌های دیگر است. همچنین امسـال تفاوت بزرگی با سال‌های قبل داشتیم و با تنوع مضمونی بسیار خوبی روبه‌رو شدیم؛ ۲۶ فیلم اجتماعی، ۱۹ فیلم مقاومـت، انقلاب، دفـاع مقدس، ۱۸ فیلم پرتـره، ۱۱ فیلم سیاسـی، ۳ فیلم حیات‌وحش، ۹ فیلم زیسـت‌محیطی، ۹ فیلم تاریخی، میراث فرهنگـی، ۳ فیلم اقتصـاد و کارآفرینی، ۳ فیلم ورزشـی، ۶ فیلم با موضوع جمعیـت و ۲ فیلم بـا موضوع آب در جشنواره حضور دارند.

۶ امسـال ما یک نوزایی محتوایی و دگرگونی در ساختار و محتوا و کشـف چهره‌هـای جدیـد داریم کـه در کنار فیلم‌سازان پیشکسوت و قدیمی که زینت هر جشنواره‌ای هستند، حضور خواهند داشت.

۷ امسال در هفدهمین جشنواره «سینماحقیقت» بخشی به نام غزه تدارک دیده شده است که در بخش نمایش آثار این بخش پنج مستند روی پرده می‌روند؛ مستند «آر ۲۱ نامی مستعار برای همبستگی»، سـاخته مهند یعقوبی و محصول سال ۲۰۲۲ فلسطین، بلژیک و قطر، مستند «غزه» به کارگردانی اندرو مک‌کانل و گری کین و محصول سـال ۲۰۱۹ ایرلند، کانادا و آلمان، مستند «اشک‌های غزه» ساخته ویبکه لوکه‌برگ محصول سال ۲۰۱۰ نروژ، مسـتند «نوار غزه» به کارگردانی جیمز لانگلی و محصول کشور آمریکا و تولید سال ۲۰۰۲، مستند «جاده سامونی» ساخته استفانو ساووا و محصول سال ۲۰۱۸ ایتالیا و فرانسه به نمایش درمی‌آیند. همچنین دو پنل ویژه در این حوزه خواهیم داشت. هدف ما از پخش فیلم‌هایی درباره غزه این اسـت که چطور یک فیلم‌سـاز در نقطه دیگری از کشور، یک فیلم دقیق و موشکافانه درباره بحران یک کشور دیگر می‌سازد. ورود به منطقه بحران، تحقیق و پژوهش یکی از نکات مهم است و اگر این اتفاق رخ ندهد، فیلم به‌صورت گزارشی می‌شود. در حقیقت ما با ورود به پخش فیلم‌های غزه می‌خواهیم این موضوع را بررسی کنیم.

۸ در این دوره از جشنواره مهمانانی از نقاط مختلف دنیا داریم و کارگاه‌هایی با توجه به نیاز فیلم‌سازان برنامه‌ریزی شده است. نکته قابل‌توجه این است که استقبال از کارگاه‌ها بسیار خوب بود و مجبور شدیم این کارگاه‌ها را به‌صورت محدود برگزار کنیم.

۹ امسـال رویکرد ویژه‌ای داریم و با توجه به این‌که سـال گذشته افتتاح جشنواره با یک فیلم حیات‌وحش بود، امسال شاهد رشد این موضوع هستیم و دو سه فیلم قدرتمند در این حوزه ساخته شده و در جشنواره حضور دارند. در حوزه محیط‌زیست هم فیلم‌های بسـیار خوبی داریم. همچنین چون موضوع حیات‌وحش بسـیار مهم اسـت، ما یک پنل و کارگاه ویژه هم برای آن در نظر گرفتیم. در ایـن دوره توجه ما به دو موضـوع آب و جمعیت بود و پیش‌بینی کردیم که شاید امسال تولید فیلم در این زمینه کم باشد و فیلم‌هایی از تولیدات خود مرکز وارد جشـنواره شدند، اما شاهد استقبال خوبی از این موضوع توسط فیلم‌سازان بودیم. همچنان این موضوعات از هدف‌های مهم جشنواره خواهند بود.

۱۰ از یـک دوره‌ای جایـزه آوینـی وارد جریـان اصلـی «سینماحقیقت» شد. یکی از مسائلی که از زمان ورود به مرکز گسترش با آن مواجه بودم، گلایه بچه‌های حوزه دفاع مقدس بود که توجه ویژه‌ای به آن‌ها نمی‌شد. امسال ما دامنه بخش آوینی را بازتر کردیم و اندیشه‌های شهید مرتضی آوینی را در نظر گرفتیم و فیلم‌های مطالبه‌گر وارد این دسته شدند که دراین‌بین هفت فیلم مشترک هم با بخش ملی وجود دارد. جایزه شهید آوینی این دوره بسیار پویاسـت و به حوزه‌های مختلف نگاه می‌کند. امسال تنوع خوبی وجود دارد و در بخش‌بندی فیلم‌ها شاهد آثار خوبی هستیم و فکر می‌کنم تلویزیون باید این آثار را برای نمایش، تهیه و پخش کند.

۱۱ امسـال سـه بزرگداشـت ویژه برای مرحـوم مرتضی پورصمدی، اصغر بختیـاری و مهرداد زاهدیـان برگزار خواهیم کرد و جشنواره با فیلم مستند «تاراز» از فرهاد ورهرام با نام و یاد فیلم‌بردار این فیلم مرتضی پورصمدی افتتاح و افتتاحیه ما به ایشان تقدیم می‌شـود و در ادامه آثار و پلان‌های دیده نشده‌ای از سینمای مستند را در افتتاحیه خواهیم دید.

۱۲ امسال در هفدهمین جشنواره بین‌المللی «سینماحقیقت» شاهد فیلم‌های متفاوتی خواهید بود. سینمای مستند ما وارد یک دوره تحولی شده است.
مهم‌ترین بخش ما برای روایت آنچه هسـتیم، فیلم مستند است و مطالبه‌گری، حق‌خواهی، مبارزه با فساد، خسته نشدن، سخت کوشی در حوزه محیط‌زیسـت و... را در فیلم‌های امسال می‌بینیم. برخی تهدیدها سینمای مسـتند را از یک درگاهی عبور داده است و ما وارد یک کشف در استان‌ها شده‌ایم و در استان‌ها شاهد روایت‌های ناب و دست‌نخورده هستیم. این نکته وجود دارد که ما به‌اندازه توان خودمان سعی کردیم از این سینما حراست کنیم و نگاه مختلف را وارد جشنواره کنیم.

۱۳ نگاه ما همواره رو به آینده اسـت، اما برای بزرگان و گذشته خودمان بسیار احترام‌قائل هستیم که گفته‌اند گذشته چراغ راه آینده است. هفدهمین جشنواره سینماحقیقت، تجلی نگاه متعهدانه مستندسازانی است که دوربینشان در بزنگاه‌ها حاضر بوده برای ثبت حقیقت. میزانسنی باشکوه که نشان از پویایی سینمای مستند دارد. هفدهمین جشنواره سـینما را با آرزوی روزهای بهتر برای سـینمای مسـتند آغاز می‌کنیم.

گزارش یک جشن

چرا برگزاری جشنواره برای سینمای مستند واجب‌تر از نان شب است؟

آیین و آینه

سعید مروتی

سال‌هاست که داستان سینمای مستند ایران را نمی‌توان بدون «سینماحقیقت» روایت کرد. جشنواره‌ای که فقط مهم‌ترین اتفاق سال سینمای مستند نیست و یکی از دلایل اصلی رشد کمی و کیفی تولیدات این حوزه است. بیش از یک دهه است که نبض سینمای مستند ایران با «سینماحقیقت» می‌تپد. درصد قابل توجهی - اگر نخواهیم بگوییم همه - فعالان سینمای مستند، به امید حضور در این جشنواره است که فیلم می‌سازند. مرکز گسترش سینمای مستند، تجربی و پویایی، به‌عنوان مهم‌ترین متولی فیلم مستند در کشور، هم وظیفه مشارکت و حمایت از تولید را بر عهده دارد و هم مسئولیت برگزاری جشنواره را. محصول یک سال تعامل و تلاش فعالان سینمای مستند، سازمان‌ها و نهادهای تولیدکننده فیلم مستند و نهاد سیاست‌گذار (مرکز گسترش...) در طول یک هفته روی پرده می‌رود و تهران در انتهای آذر پایتخت سینمای مستند می‌شود؛ جشنواره‌ای که فقط محل نمایش فیلم و معرفی برگزیدگان نیست و بیش از هر چیز یک آیین است. هر جشنواره‌ای برای موفقیت نیازمند رسیدن به جایگاه مراسمی آیینی است. یک آیین جمعی که همه شرکت‌کنندگان در آن - از فیلم‌ساز و مهمان تا داور و تماشاگر - در آن حضور می‌یابند تا تنفس در اتمسفری لذت‌بخش را تجربه کنند. همه آن ایستادن در صف‌ها برای ورود به سالن نمایش فیلم‌ها و گپ‌های سرپایی و دیدارهایی که پس از یک سال تازه می‌شود، حال‌وهوایی را می‌سازد که بدون آن جشنواره مراسمی بی‌روح و کم‌حاصل است. تجربه ۱۶ دوره برگزاری «سینماحقیقت» نشان می‌دهد که برپایی جشنواره برای سینمای مستند، واجب‌تر از نان شب است. جشنواره‌ای که از فیلم‌ساز تا تماشاگرش را از سراسر کشور گرد هم می‌آورد؛ آیین است و فیلم‌ها آینه‌ای هستند برابر حقیقت. تلاش برای ثبت حقیقت با همه چالش‌ها و دشواری‌هایش، حالا دیگر یک روند است؛ رودخانه‌ای است پرجوش‌وخروش که هیچ تغییر و تحول سیاسی‌اجتماعی و آمدن و رفتن مدیران نتوانسته متوقفش کند. تأثیر از شرایط اجتماعی، غیرقابل‌انکار است - و اگر نیمه پر لیوان را ببینیم، این خود می‌تواند نشانه‌ای باشد از پویایی سینمای مستند ایران - و ریزش و رویش‌های سینمای مستند ایران هم گاهی محصول همین تغییر و تحولات بوده است. فیلم مستند و سینماحقیقت در گذر سالیان به جایگاه و منزلتی رسیده که تا امروز که به برگزاری دوره هفدهم رسیده‌ایم از آن سقوط نکرده است. طبیعی است که هیچ جشنواره‌ای نتواند به‌صورت مداوم، در اوج بماند و بدیهی است که یک دوره از دوره قبلی یا بعدی‌اش کمی ضعیف‌تر یا بهتر باشد. آنچه اهمیت دارد و «سینماحقیقت» به آن دست یافته، حفظ استانداردی است که آسان به دست نیامده است. «سینماحقیقت» طبیعتاً آینه تمام نمای سینمای مستند نیست و نمی‌تواند باشد. هیچ جشنواره‌ای جز جشنواره فیلم فجر دهه‌های ۶۰ و ۷۰ آینه تمام نمای تولیدات سالانه نیست. جشنواره اما می‌تواند و باید ویترین نمایش بهترین‌ها باشد؛ اتفاقی که در حد مقدور و ممکن در مورد «سینماحقیقت» رخ داده است. داستان آبرو و اعتبار جشنواره از همین‌جا می‌آید؛ از احترام توأمان سیاست‌گذار و فیلم‌ساز و تماشاگر. «سینماحقیقت» سقف مشترکی است که همه آن‌ها که دلشان برای فیلم مستند می‌تپد را گردهم می‌آورد تا فیلم‌ها تماشا، نشست‌های تخصصی و کارگاه‌ها برگزار و مواجه رودررروی فیلم‌ساز و مخاطب برپا شوند. آیین و آینه...

فصل‌نامه «سینماحقیقت» در طول همه این سال‌ها توانسته جایگاه یک نشریه معتبر در حوزه سینمای مستند را حفظ کند. تغییر مدیریت‌ها و تغییر سردبیران، طبیعتاً به فراز و نشیب‌هایی در نشریه ایجاد کرده، ولی فصل‌نامه با مدیران و سردبیران متفاوت، همیشه خروجی قابل‌اعتنایی داشته است. حالا و پس از وقفه‌ای که بیش از یک سال به طول انجامید، قرار است دوره تازه‌ای از انتشار «سینماحقیقت» آغاز شود؛ نشریه‌ای که بیش از هر چیز باید جنبه اسنادی و پژوهشی داشته باشد و بناست در دور تازه انتشارش، در هر شماره بر یک موضوع متمرکز شود. این شماره، داستان سینمای مستند و جشنواره است که به همراهش تعدادی از فیلم‌های هفدهمین جشنواره «سینماحقیقت» هم پوشش داده شده است. آنچه در صفحات پیش رو می‌خوانید بخشی از تدارک ما برای «سینماحقیقت» بود. ماجرای مصاحبه‌ها و نشست‌هایی که امکان انجامش فراهم نشد و مقالاتی که مجال اندک ما فرصت نوشتنش را سلب کرد و بدقولی‌ها و گرفتاری‌ها و «نرسیدن»هایی که جزو سنت‌های دیرینه مطبوعات است، اما یک داستان دیگر است که روایتش جز ملال حاصلی ندارد.

فصل‌نامه سینمای سینما حقیقت
شماره ۲۱ پاییز ۱۴۰۲

سینما حقیقت

برداشت بلند

مستند در آینه حقیقت

ویژگی‌ها و شاخصه‌های سینمای مستند ایران و جشنواره سینما حقیقت در گفت‌وگوی مرتضی کاردر با محمد شهبا، حامد شکیبانیا و آرش خوشخو

عکس: حامد خورشیدی

جشنواره سینماحقیقت چنان بر سینمای مستند سایه انداخته است که انگار بررسی وضعیت سینمای مستند بدون آن ممکن نیست. اما اکنون پس از برگزاری شانزده دوره از جشنواره سینماحقیقت بررسی تأثیری که این جشنواره در روند سینمای مستند ایران داشته ضروری به نظر می‌رسد، همچنین بررسی وضعیتی که سینمای مستند ایران پیش از شکل‌گیری سینماحقیقت و گسترش و تنوع حوزه‌های مستندسازی داشته است. علاوه بر این، وضعیت کنونی سینمای مستند و جریان‌ها و گرایش‌ها و سرمایه‌گذاران و سیاست‌گذاران آن نیز نیازمند بررسی است.

میزگردی پیش‌رو به بررسی اجمالی سینمای مستند ایران از گذشته تا امروز پرداخته است و فرصت‌هایی که اکنون برای سینمای مستند ایران فراهم است و دشواری‌هایی که در حوزه‌های گوناگون از سرمایه‌گذاری تا حضور در عرصه‌های جهانی با آن‌ها مواجه است.

محمد شهبا، استاد دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر که سابقه سال‌ها تدریس در دانشگاه‌های گوناگون را دارد و مستندسازان بسیاری در زمره شاگردان او در دانشگاه بوده‌اند، آرش خوشخو روزنامه‌نگار و منتقد سینما که هفت سال سردبیری نشریه روزانه جشنواره را عهده‌دار بوده، حامد شکیبانیا مستندساز و تهیه‌کننده‌ای که رد پای او در بسیاری از فیلم‌های سینمای مستند در مقام مشاور به چشم می‌خورد و در مقام تهیه‌کننده نیز آثار بسیاری را ساخته و تجربه‌های بین‌المللی درخور توجهی دارد، مرتضی کاردر روزنامه‌نگار و منتقد درباره سینمای مستند ایران و جشنواره سینماحقیقت به گفت‌وگو پرداخته‌اند.

مرتضی کاردر:

در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ و سال‌های پیش از شکل‌گیری سینماحقیقت طبیعتاً تعداد مستندسازان ما کمتر از الان بود. موضوعات هم اغلب مشخص بودند، تعدادی مستند طبیعت‌گرایانه داشتیم، مجموعه‌ای از مستندهایی که به میراث ملی می‌پرداخت، شماری مستندهای جنگی بودند، مجموعه‌ای از مستندها هم به مسائل و آسیب‌های اجتماعی می‌پرداختند

مرتضی کاردر: ابتدا نگاهی بیندازیم به وضعیت سینمای مستند در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ و سال‌های پیش از شکل‌گیری سینماحقیقت. طبیعتاً آن زمان تعداد مستندسازان ما کمتر از الان بود. موضوعات هم اغلب مشخص بودند، تعدادی مستند طبیعت‌گرایانه داشتیم، مجموعه‌ای از مستندهایی که به میراث ملی می‌پرداخت، شماری مستندهای جنگی بودند، مجموعه‌ای از مستندها هم به مسائل و آسیب‌های اجتماعی می‌پرداختند. اما در مجموع تعداد مستندها در طول یک سال خیلی زیاد نبود. تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران هم معدود بودند. بیشتر مستندها فردی ساخته می‌شدند و خیلی هم دیر به سرانجام می‌رسیدند و درنهایت هم می‌توانستند از تلویزیون پخش شوند. سینمای مستند در حاشیه سینمای داستانی یا تلویزیون تعریف می‌شد و مثل امروز بدنه بزرگ و قدرتمند و هویت مستقلی نداشت.

محمد شهبا: سینمای مستند ایران داستان پرپیچ‌وتاب و درازدامنی است. کلیتش را بخواهم بگویم این است که سینمای مستند ما از ابتدا سینمای موفقی بوده. به نسبت کشورهای منطقه اگر بخواهیم بررسی کنیم خیلی موفق بوده. بعضی از کشورهای منطقه هنوز هم که هنوز است چیزی به اسم سینمای مستند ندارند؛ مثل عربستان، امارات و افغانستان. حتی کشوری نزدیک‌تر به لحاظ عقیدتی، مثل لبنان، سینمای مستند قوی نداشت. بعد از جنگ سوریه و لبنان یک ژانر جنگی در لبنان ایجاد شد که کارهای خوبی هم ساختند. در کل سینمای مستند ما سینمای پرافتخاری است. خودم سینمای مستند را موفق‌تر از سینمای داستانی می‌دانم. اما چند مشکل بزرگ در سینمای مستند ایران وجود داشت که متأسفانه هنوز هم هست؛ یکی تأثیرپذیری از ساختار سینمای مستند فرانسه بود که این مسئله از روز اول در سینمای ایران بوده و هنوز هم هست. مشکل دیگر بحث نریشن یا گفتار روی تصویر فیلم‌های مستند ایرانی است و نمی‌دانم چه کسی این باب را گذاشت که باید نریشن‌ها شاعرانه باشد. حالا نمی‌خواهم به جزئیاتش بپردازم، ولی به‌هرحال یک بخش تصنعی دارد. این تصنع روزبه‌روز هم بیشتر شد.

آرش خوشخو: جان گریرسن که مستندساز مشهور انگلیسی است مستندهای شاعرانه می‌ساخته و ابراهیم گلستان هم خیلی تحت‌تأثیر آن‌ها بوده.

محمد شهبا: موضوعات مستندهای ما از اول محدود بود و محوریت بیشترشان معماری است، یعنی ساختمان‌ها و کمی هم حرفه‌ها. البته چند

«اون شب که بارون اومد» ساخته کامران شیردل از مستندهای کلاسیک سینمای ایران

مستند تجربی هم ساخته شده، مثل «ریتم» منوچهر طیاب. درمجموع این مشکلات بود و همچنان هست. قبل از تلویزیون، مرکزی داشتیم در فرهنگ و هنر که بیشتر مستندها تولید آن‌جا بودند. بعد تلویزیون آمد که خوراکش مستند است. تلویزیون رسانه‌ای است که ساخته شده برای پخش تبلیغات و آگهی‌های بازرگانی و در آن بین هم مستند و خبر پخش می‌کند. مستندهای تولید شده پیش از انقلاب تعدادشان کم بود، اگر بخواهیم بشماریم به ۵۰ مستند برجسته نمی‌رسیم؛ البته برای تولیدات آن زمان عدد قابل‌توجهی است. پیش از این فقط دانشکده هنرهای دراماتیک بود و الان مؤسسات گوناگونی برای علاقه‌مندان هستند. شمار فارغ‌التحصیلان سینما بعد از انقلاب زیاد شد. مستند راه میانبری است به سینمای داستانی. ابزار تولید هم خیلی راحت است، یعنی با همین گوشی موبایل هم می‌شود فیلم گرفت و هم می‌شود تدوین کرد. این آسان شدن باعث شد که تعداد فیلم‌های مستند زیاد شدند. اما اشکالات همچنان سر جایشان هستند. مثلاً یک نفر را در کویر نشان می‌دهند که در حال کندن قنات است و هنوز به همان شیوه گذشته روایت می‌کنند. اگر سه‌تار و سنتور را از سینمای مستند بگیرند تقریباً دیگر موسیقی برایش نمی‌ماند. روند مستندسازی به سویی می‌رفت که لازم بود یک جشنواره مستقل داشته باشد. نمی‌شد به این حجم از فیلم‌های مستندی که ساخته می‌شوند بی‌توجهی کرد. در به وجود آمدن جشنواره، خود سینمای مستند هم تأثیر داشت. جشنواره هم روی فیلم‌سازان مستند تأثیر گذاشته. در این سال‌ها چندین دوره داور بودم و دیدم وقتی فیلمی جایزه می‌گیرد فیلم‌های مستند سال‌های بعد دنباله‌رو مستندی که جایزه گرفته هستند. درمجموع جشنواره سینماحقیقت قدم خوبی است، چون حالا سینمای مستند پشتوانه دارد. یادم نمی‌آید مستندی در جشنواره فیلم فجر، جز چند دوره، موردتوجه جدی قرار گرفته باشد.

محمدشهبا:

در این سال‌ها چندین دوره داور بودم و دیدم وقتی فیلمی جایزه می‌گیرد فیلم‌های مستند سال‌های بعد دنباله‌رو مستندی که جایزه گرفته هستند. درمجموع جشنواره سینماحقیقت قدم خوبی است، چون حالا سینمای مستند پشتوانه دارد. یادم نمی‌آید مستندی در جشنواره فیلم فجر، جز چند دوره، موردتوجه جدی قرار گرفته باشد.

مرتضی کاردر: در جشنواره فیلم فجر، اکران فیلم‌های مستند گاهی به ۱۰ فیلم در سال‌های اخیر هم رسیده.

محمد شهبا: پارسال که بخشی به اسم مستند در جشنواره فجر نبود. شاید بهتر هم باشد که در جشنواره فجر بخش مستند نباشد. با این که سینمای مستند بخشی از جشنواره فیلم فجر بشود مخالفم. تماشاگر امروز، برخلاف زمان ما که می‌خواستیم یک فیلم مستند ببینیم، مثل «شیشه» Glass ساخته برت هانسترا، باید می‌گشتیم نسخه ۱۶ و ۳۵ میلی‌متری پیدا می‌کردیم و با کلی مکافات تماشایش می‌کردیم،

آرش خوشخو:

در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ فیلم مستندی که آدم را تکان دهد و در ذهن بماند به خاطر نمی‌آورم. تمام نگاهم به سینمای مستند به دهه ۹۰ برمی‌گردد. شش دوره مدیر نشریه جشنواره حقیقت و یک سال کارشناس یکی از برنامه‌های شبکه چهار بودم که باید بیشتر مستندها را می‌دیدم؛ درنتیجه اطلاعات من بیشتر درباره دهه ۹۰ هست. بر اساس مشاهداتم می‌توان بگویم نزدیک‌ترین اتفاق هنری ایران به استانداردهای جهانی، جشنواره سینماحقیقت است

دسترسی‌اش راحت‌تر و ساده‌تر است و این باعث می‌شود سینمای مستند پیشرفت کند. سینمای مستند در گذشته با دشواری‌های بسیاری مواجه بود.

آرش خوشخو: اگر بخواهیم ریشه‌های تاریخی سینمای مستند در ایران را بررسی کنیم، باید به تأثیر انگلیسی‌ها اشاره کنیم. با ورود انگلیسی‌ها به ایران، به خاطر مسئله آبادان و نفت و این‌که مسئله فیلم‌برداری برای آن‌ها خیلی مهم بود، تکنیک فیلم‌برداری و ثبت اتفاقات وارد ایران شد و ما تحت‌تأثیر مستندهای انگلیسی قرار گرفتیم. مستندهای شاعرانه انگلیسی که نریشن دارد در دهه ۵۰ گل کرده بود. به‌هرحال آن زمان ما وزارت فرهنگ داشتیم که برای مستند بودجه تخصیص می‌دادند، مثل پروژه «باد صبا» که پروژه عظیمی بود، هرچند هدف تبلیغاتی داشت. «موج و مرجان و خارا» هم هدف تبلیغاتی داشت.

مرتضی کاردر: به نظر می‌رسد آن زمان ارائه چنین تصویرهایی و سرمایه‌گذاری‌های این‌چنینی ارزش داشت.

آرش خوشخو: جدای از رویکردها و اهداف مدیران و سازمان‌ها، مستند هم از این اتفاق سود می‌برده. بعد از انقلاب هم ما مستند جنگی داریم که تا دوره‌ای خیلی قوی پیش رفت، ولی از یک دوره‌ای سینمای مستند ما خاموش می‌شود. در دهه ۶۰ و ۷۰ فیلم مستندی که آدم را تکان دهد و در ذهن بماند به خاطر نمی‌آورم. تمام نگاهم به سینمای مستند به دهه ۹۰ برمی‌گردد. شش دوره مدیر نشریه جشنواره حقیقت و یک سال کارشناس یکی از برنامه‌های شبکه چهار بودم که باید بیشتر مستندها را می‌دیدم؛ درنتیجه اطلاعات من بیشتر درباره دهه ۹۰ هست. بر اساس مشاهداتم می‌توان بگویم نزدیک‌ترین اتفاق هنری ایران به استانداردهای جهانی، جشنواره سینماحقیقت است؛ یعنی مهمان‌هایی که می‌آمدند، فیلم‌هایی که پخش می‌شد، کارگاه‌هایی که برگزار می‌شد و جوش‌وخروشی که بود، خیلی به استانداردهای دنیا نزدیک بود و نتیجه‌اش را هم خیلی سریع می‌بینید. ایران هر وقت که در هر حوزه‌ای به آن معیارهای جهانی نزدیک می‌شود، حاصلش را فوری می‌بینیم؛ اتفاقی که در طول یک دهه برای والیبال ایران رخ داد باعث شد به معیارهای جهانی نزدیک شویم. به نظرم در سینماحقیقت هم این اتفاق افتاد و دهه ۹۰ برای فیلم‌های ایرانی دهه خوبی بود و خیلی فیلم ایرانی خوب در این دهه داشتیم. در این دوره هم کیفیت فیلم‌های مستند ما به لحاظ جاذبه بصری، حتی برای مردم عام هم بهتر و جذاب‌تر بود. ما متأسفانه فکر می‌کنیم وقتی می‌گویند مستند، یعنی «راز بقا»، یعنی همان کلام شاعرانه و حوصله سربر بودن. دهه ۹۰ فیلم‌های خوبی در سینمای ایران داشتیم، ولی کیفیت مستندهای ما بهتر بودند. پرتره‌های تاریخ سیاسی و محیط‌زیست خیلی خوبی داشتیم، درصورتی‌که مستندهای محیط‌زیست بسیار مستندهای سختی هستند، ولی مستندسازان ما خیلی خوب از پسش برآمده بودند. همه این‌ها را مدیون معیارهای بالای جشنواره سینماحقیقت هستیم.

نهادهای پشتیبان سینمای مستند

حامد شکیبانیا: تاریخچه ۳۰ ساله را که مرور کنیم، می‌بینیم که در دهه ۷۰ عنوانی آمد به اسم تهیه‌کننده مستند. به نحوی نهاد مستندسازی به شکل کامل‌تری رسید. پیش از آن، در تلویزیون مستندهای درجه‌یکی ساخته می‌شد، منتها تلویزیون سفارش می‌داد و مستندساز با تیمش می‌رفت و می‌ساخت. ولی با تحولاتی که در تلویزیون اتفاق افتاد و به نظرم ناخوشایند می‌آمد ولی حالا که به ماجرا نگاه می‌کنیم می‌بینیم خیلی هم نتایجش بد نبوده، شکل قراردادهای تلویزیون تغییر کرد؛ یعنی از آن شکل امانی به شکل قرارداد گلوبال رسید. عملاً در خیلی مواقع مستندهای خوبی تولید شدند که تهیه‌کننده و کارگردان مستند داشت. قبلاً همه این کارها را مستندساز می‌کرد؛ مثلاً تلویزیون به خانم درخشنده یا خانم بنی‌اعتماد سفارشی می‌داد، این‌ها می‌رفتند به‌عنوان مستندساز فیلم را می‌ساختند. شاید از آن‌جا به بعد شکل مستندسازی ما گسترده شد. بسیاری از مستندسازانی که در تلویزیون بودند رفتند شرکت‌های خودشان را تأسیس و شروع به ساخت مستند کردند. به‌جز تلویزیون نهادهای دیگری هم بودند. در وزارت ارشاد بیشتر مستندهایی که تولید می‌کردند جنبه گزارش کار دولت را داشت، خصوصاً قبل از انقلاب. چند مستند معتبر هم ساخته شد که همان موقع اغلبشان دچار حواشی شدند؛ انگار نباید در آن سیستم ساخته می‌شدند، چون آن‌جا بیشتر دنبال گزارش کار و ارائه عملکرد دولت بودند. ولی تلویزیون فرق داشت. خصوصاً بعد از دهه ۷۰ و بعد از این‌که جشنواره سینماحقیقت شکل گرفت، ما این دو نهاد را داریم که اکثر مستندها را تولید می‌کردند، به‌علاوه این، کمپانی‌هایی که شکل گرفتند می‌رفتند سرمایه‌های سرگردان را هم پیدا می‌کردند، مثلاً از فولاد کار می‌گرفتند یا دوباره می‌توانستند سراغ شرکت‌های نفتی و کارهای صنعتی بروند. امروز تقریباً مستندسازی که تلویزیون و دولت پشتیبانی می‌کنند یا نهادهای دیگری که مستند تولید می‌کنند، همه در یک دسته موضوعی قرار گرفته‌اند؛ البته نه که بگوییم گزارش کار دولت است، ولی به‌هرحال، گرایش تلویزیون، مؤسسه اوج یا حوزه هنری، مؤسسه میثاق، مؤسسه شهید آوینی و نهادهای دیگر، به موضوعاتی است که بیشتر تبیین آرمان‌های حکومت یا موضوعات اولویت‌داری است که در حکمرانی مشخص شده است. اگر مستندهای تبلیغاتی یا پروپاگاندا هم نباشند، که واقعاً بخش عمده‌ای هم نیستند، مستندهایی هستند که در نظام حکمرانی به‌عنوان اولویت معرفی شدند و به این‌ها بودجه می‌دهند. بااین‌حال بخش آزاد هم کار می‌کند، البته ضعیف‌تر است؛ چون معمولاً مستندهای این بخش با بودجه‌های فیلم‌سازان و کارگردانان تولید می‌شوند. باوجود این‌که آن بخش به لحاظ بودجه‌ای ضعیف‌تر است، گاهی اوقات فیلم‌های خوبی تولید می‌کنند. در جشنواره خیلی فرق نمی‌کند که برای این فیلم یک میلیارد تومان بودجه صرف شده یا با ۷۰-۸۰ میلیون تومان و بودجه شخصی و کمک اهالی مستند و سینما ساخته شده. منابع مستندسازی ما در ۳۰ سال گذشته بدین شکل بوده است. ایراد ماجرا این است که ما هنوز منابع غیردولتی، به معنی فاندهای مستقل و خصوصی که بتواند به تولید مستندهای مورد نیاز جامعه، که در اولویت بخش‌های دولتی قرار ندارد، یاری برساند، نداریم. دلیلش هم به مسئله بازگشت سرمایه بازمی‌گردد. چرخه مالی سینمای مستند ایران محدود است و خیلی راه به بیرون ندارد. در داخل هم توزیع مالی باید از راه نمایش و عرضه به مخاطب اتفاق بیفتد که این هم مسیر همواری نیست. بنابراین اگر تلویزیون مستند را پخش نکند و نظام پخش انبوهی هم در کار نباشد، عملاً راه به جایی نمی‌شود برد.

مهدی نورمحمدی در پشت صحنه مستند «بلوط»

حامد شکیبانیا:

تاریخچه ۳۰ ساله را که مرور کنیم، می‌بینیم که در دهه ۷۰ عنوانی آمد به اسم تهیه‌کننده مستند. به نحوی نهاد مستندسازی به شکل کامل‌تری رسید. پیش از آن، در تلویزیون مستندهای درجه‌یکی ساخته می‌شد، منتها تلویزیون سفارش می‌داد و مستندساز با تیمش می‌رفت و می‌ساخت. ولی با تحولاتی که در تلویزیون اتفاق افتاد و به نظرم ناخوشایند می‌آمد ولی حالا که به ماجرا نگاه می‌کنیم می‌بینیم خیلی هم نتایجش بد نبوده، شکل قراردادهای تلویزیون تغییر کرد؛

مرتضی کاردر: به نظرتان چشم‌اندازی برای رسیدن به امکانی مناسب در زمینه عرضه فیلم

حامد شکیبانیا:

اصل ماجرا این است که بازار سینمای مستند ما باید باز شود و از این مرز جغرافیایی بیرون بیاید؛ چون تقاضا هم برایش وجود دارد. کشور ایران الان برای خیلی از کمپانی‌های مستندسازی یک حفره سیاه است. اگر مسائل سیاسی را کنار بگذاریم که مورد علاقه بسیاری از رسانه‌های جریان اصلی هم هست، موضوعاتی مثل میراث فرهنگی، قوم‌نگاری، طبیعت و گردشگری و حتی مستندهای علمی برای بخشی از منطقه‌ای که ما زندگی می‌کنیم بسیار جذاب هستند

مستند و جلب مخاطب و بازگشت سرمایه به چشم می‌خورد؟ در این سال‌ها اتفاق‌هایی در این مسیر رخ داده است.

حامد شکیبانیا: چندین امکان خوب طی این سال‌ها فراهم شده. هر روشی که فیلم را به بیننده برساند، برای سینمای مستند صرفه اقتصادی می‌آورد. لزومی ندارد بیننده برود بلیت بخرد، از تبلیغات و از کسانی که بیننده‌ها برایشان مهم هستند می‌شود درآمدزایی کرد. ما نظام اکران دانشگاهی داریم که به نظر خیلی ناچیز می‌آید، ولی برخی مستندسازان، مستندهایشان را در نظام اکران دانشگاهی می‌سازند؛ مثلاً با اکران ۷۰۰-۸۰۰ هزار تومان در دانشگاه، پولی دستشان می‌آید و می‌روند کارهایشان را انجام می‌دهند. فیلم «مادرکشی» در یک سال و نیم ۱۲۵۰ اکران دانشگاهی داشت که برای من تجربه‌ای بود. همه کسانی که در دانشگاه‌ها متولی کانون فیلم هستند، دنبال چنین فیلم‌هایی هستند که پخش کنند. باز کردن فیلد مدارس و نمایش مستندهای آسیب‌شناسی اجتماعی برای دانش‌آموزان دبیرستانی و مستندهایی که علمی‌تر هستند برای دانش‌آموزان ابتدایی، می‌تواند به سود چرخه اقتصادی سینمای مستند باشد. مدارسی که دوست دارند کیفیت آموزشی بالاتری ارائه دهند، در این رقابت ممکن است به سود سینمای مستند پیش‌قدم شوند. بسیاری از مستندهای ما، چه در حوزه محیط‌زیست چه حیات‌وحش، سیر روبه‌جلو دارند، یعنی هرسال مستندهای جدید حیات‌وحش یک پله جلوتر رفته‌اند. در جشنواره امسال مشاور بودم، چند مستند حیات‌وحش درجه‌یک داشتیم که به مسابقات ملی راه‌یافته‌اند و آن‌هایی هم که راه نیافتند، هرکدام دستاوردی داشتند؛ مثلاً یکی از آن‌ها دستاورد فیلم‌برداری دارد. درست است که قبلاً فیلم‌برداری خوب داشتیم، ولی هنوز هم به نظر می‌رسد پیشرفت‌هایی در این زمینه داشته‌ایم که می‌توان دستاورد نامیدشان. اصل ماجرا این است که بازار سینمای مستند ما باید باز شود و از این مرز جغرافیایی بیرون بیاید؛ چون تقاضا هم برایش وجود دارد. کشور ایران الان برای خیلی از کمپانی‌های مستندسازی ناشناخته است. اگر مسائل سیاسی را کنار بگذاریم که مورد علاقه بسیاری از رسانه‌های جریان اصلی هم هست، موضوعاتی مثل میراث فرهنگی، قوم‌نگاری، طبیعت و گردشگری و حتی مستندهای علمی برای بخشی از منطقه‌ای که ما زندگی می‌کنیم بسیار جذاب هستند. اگر این مرزها باز شوند و مسائل حقوقی و سیاسی و استانداردهای مستندسازی رعایت شود، در کنار این که بچه‌ها کارهایشان را بلد باشند و نهادهای پخش‌کننده وجود داشته باشد، قدم مثبتی خواهد بود. سینمای مستند ما نیاز دارد که پیله‌ها را بشکند. الان که با هم صحبت می‌کنیم، همچنان در این بخش بسیار ضعیف هستیم؛ نشان به این نشان که تقریباً ما هیچ پخش‌کننده فیلم مستندی نداریم.

محمد شهبا: سینمای داستانی ما هم به همین شکل است. به نظر من، سینمای ایران جزو معدود سینماهای دنیاست که فقط برای مخاطبان داخلی است؛ هرچند ممکن است فیلم‌هایمان در جشنواره‌های کشورهای دیگر نمایش داده شوند، ولی عملاً پولی دست تهیه‌کننده و سرمایه‌گذار نمی‌رسد.

حامد شکیبانیا: سینمای داستانی عمده پول را از دست مخاطب می‌گیرد، ولی در سینمای مستند اصلاً قاعده‌ای وجود ندارد. در دنیا هیچ مستندی از بلیت پول درنمی‌آورد.

محمد شهبا: از بلیت نه، از فروش به تلویزیون و مخاطب درآمدزایی می‌کند؛ مثلاً فیلم‌های مایکل مور فروش عجیبی داشتند.

حامد شکیبانیا: هم در سینما فروش داشتند هم در نمایش خانگی.

محمد شهبا: همین مجموعه «سیاره زمین» planet Earth ساخته دیوید اتنبرو که دو فصل هم داشت تقریباً در ۱۸۶ کشور دنیا پخش شد.

حامد شکیبانیا: هزینه تولیدش از ۹۰ درصد فیلم‌های سینمایی که در دنیا تولید شدند گران‌تر شد.

محمد شهبا: بله گران‌تر شد ولی درآمد زیادی هم داشت.

راهی که سینما حقیقت گشود

مرتضی کاردر: جشنواره سینما حقیقت از یک زمانی آن‌قدر اهمیت پیدا کرد که تقریباً ۶۰ درصد و شاید هم ۷۰ درصد آثار جشنواره را فیلم‌های نهادهای حاکمیتی تشکیل می‌دهد. یعنی همه دوست دارند در سینما حقیقت حاضر باشند. بعضی‌هایشان خیلی جدی و رسمی هستند، مثل مؤسسه اوج یا خانه مستند که آن هم به‌نوعی زیر نظر اوج است. البته این‌ها وجوه مثبتی هم دارند. به این نتیجه رسیده‌اند که می‌خواهند درباره یک شخصیت یا موضوعی فیلم مستند بسازند. مثلاً

مرتضی کاردر:

جشنواره سینما حقیقت از یک زمانی آن‌قدر اهمیت پیدا کرد که تقریبا ۶۰ درصد و شاید هم ۷۰ درصد آثار جشنواره را فیلم‌های نهادهای حاکمیتی تشکیل می‌دهد یعنی همه دوست دارند در سینما حقیقت حاضر باشند. بعضی‌هایشان خیلی جدی و رسمی هستند، مثل مؤسسه اوج یا خانه مستند که آن هم به‌نوعی زیر نظر اوج است. البته این‌ها وجوه مثبتی هم دارند. به این نتیجه رسیده‌اند که می‌خواهند درباره یک شخصیت یا موضوعی فیلم مستند بسازند

حامد شکیبانیا:
این که فکر کنیم چه شده که پول‌ها برای موضوعات سفارشی هزینه می‌شود، موضوعی است جدا که به‌طور موردی باید پرداخته شود. مستندهای حیات‌وحش و با یک فاصله‌ای محیط‌زیستی ما، امکان بالیدن پیدا کردند. اما مستند حیات‌وحش باید حامی جدی داشته باشند. آن شخصی که چهار سال زمان می‌گذارد مستند حیات‌وحش می‌سازد، دارد سعی می‌کند با دوزار دوزارهای خودش کار را تمام کند.

ما فکر نمی‌کردیم مستند سیاسی‌اجتماعی، به این معنا، به یک اتفاق فراموش شده در دهه ۶۰ یا دهه ۳۰ بپردازد یا درباره جدایی بحرین از ایران چندین مستند ساخته شده که دو مستند را من دیده‌ام و هر دو مستندهای خوبی هستند یا درباره شخصیت‌ها چندین مستند ساخته شود.

آرش خوشخو: چه کسی فکر می‌کرد درباره همسر امام فیلم ساخته شود...

مرتضی کاردر: بله، مستند «بانو قدس ایران» که الان سازنده‌اش مستند «احمد» را درباره احمد آقای خمینی ساخته است. یا مستندهایی که درباره آقای علی صفایی ساخته شده و...

آرش خوشخو: درباره آقای قرائتی و قوام و رزم‌آرا و بسیاری از شخصیت‌های تاریخ معاصر مستند ساخته شده است.

مرتضی کاردر: رزم‌آرا هم مستند مهمی بود...

حامد شکیبانیا: قوام به اسم «رئیس‌الوزرا» ساخته شد و مستند سرپایی بود...

آرش خوشخو: «شیخ شوخ کاشان» هم خوب بود. نسخه اولش خیلی خوب بود.

محمد شهبا: حتی موضوعات خیلی جزئی‌تر که عامه مردم درگیرش نیستند، مثل بحث قراردادهای نفتی. طبیعتاً افراد کمی علاقه‌مندند که چگونه قراردادهای نفتی بسته می‌شده، ولی در این زمینه هم مستندهایی داشته‌ایم.

مرتضی کاردر: سینمای مستند ایران در این سال‌ها، تغییر و تحولات بسیاری را پشت سر گذاشته است. حضور پررنگ نهادها و سازمان‌هایی که علاقه‌مند به تولید مستند هستند و اتفاقاً در مواردی به تولید آثار جالب توجهی هم یاری رسانده و ورود مستندسازانی که راه تعامل با نهادهای سرمایه‌گذار فیلم مستند را بلدند، تسهیل کرده‌اند و می‌بینیم که استانداردها هم در این نوع تولیدات بالا رفته است. این البته یک طرف ماجراست. طرف دیگر مستندسازان صاحب جایگاه و پیشکسوت هستند که همیشه کار خودشان را می‌کردند و از سنت قدیمی‌تری در سینمای مستند می‌آیند. این نسل چه در تعامل با نهادهای سرمایه‌گذار و چه در داستان پخش و دیده شدن، چه شرایطی را تجربه کرده‌اند؟ شما به‌عنوان افرادی که چه به عنوان سیاست‌گذار و چه داور، سینمای مستند را پیگیری کرده‌اید، وضعیت این نسل را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ گاهی در مستندها شاهد الزاماتی از سوی سرمایه‌گذاران بوده‌ایم که باعث پرداختن به سوژه‌های خاص شده است. در چنین شرایطی تداوم حضور مستندسازان صاحب جایگاه قدیمی چنان که باید رقم خورده است؟

حامد شکیبانیا: در واقعیت که ادامه داده‌اند و حتی بالیده‌اند. این که فکر کنیم چه شده که پول‌ها برای موضوعات سفارشی هزینه می‌شود، موضوعی است جدا که به‌طور موردی باید پرداخته شود. مستندهای حیات‌وحش و با یک فاصله‌ای محیط‌زیستی ما، امکان بالیدن پیدا کردند. اما مستند حیات‌وحش باید حامی جدی داشته باشند. آن شخصی که چهار سال زمان می‌گذارد مستند حیات‌وحش می‌سازد، دارد سعی می‌کند با دوزار دوزارهای خودش کار را تمام کند. کارگردان «در پناه بلوط» می‌گفت چون ما عاشق کار حیات‌وحش هستیم، می‌رویم کارهای تبلیغاتی برای شرکت نفت و فولاد می‌کنیم و پول آن‌جا را صرف زندگی و ساختن مستندهایی که دوست داریم می‌کنیم. چنین افرادی به‌جای این که زمین و آپارتمان بخرند، فیلم اضافه می‌سازند. درهای سینمای مستند ما در مستندهای حیات‌وحش، بازتر است. بچه‌ها هم کم‌کم راهش را یاد گرفته‌اند. خیلی از این مستندها مثل «در پناه بلوط» یا «آواز جغد کوچک» و خیلی از مستندهای دیگر، در خارج از ایران درخشیدند و موقعیت‌های خوبی برای فیلم‌سازشان ایجاد کردند. حالا فیلم‌سازی با فیلمش در خارج از ایران کار می‌گیرد و معتبر می‌شود یا یک فیلم‌ساز با افتخارات خارج از ایران می‌آید و این‌جا به او اعتنا می‌کنند. دوره‌ای تلویزیونمان از چنین افرادی خیلی حمایت کرد، با بودجه‌های نسبتاً خوب، نه کافی و همین باعث شد که چشم باز کردیم و دیدیم حدود ۴۵ فیلم‌ساز محیط‌زیست و حیات‌وحش داریم.

محمد شهبا:
کاری که جشنواره سینماحقیقت سال‌ها باید می‌کرد و ما هم در گفت‌وگوهایمان زیاد به آن اشاره کرده‌ایم، ولی تا الان انجام نشده، این است که ما طیفی داریم که به آن‌ها می‌گوییم مستندساز، به همه‌شان می‌گوییم مستندساز. درصورتی که همه مستندساز نیستند. برخی از آن‌ها کار خبری می‌کنند، بعضی‌ها کار گزارش می‌کنند. بعضی‌ها ضبط وقایع می‌کنند. باید این حیطه‌ها جدا شوند.

در تدارک فیلم‌برداری نمایی از «مشتی اسماعیل» ساخته مهدی زمانپور کیاسری

محمد شهبا: در این ۲۰ سال اخیر، وقتی تلویزیون وارد حیطه مستند شده، به دلایل زیبایی‌شناسی خودش، مستندها را آمیخته به گزارش کرده‌اند؛ یعنی مستند نیستند، گزارش هستند.

حامد شکیبانیا: به جشنواره سینماحقیقت هم راه پیدا کرده‌اند...

محمد شهبا: کاری که جشنواره سینماحقیقت سال‌ها باید می‌کرد و ما هم در گفت‌وگوهایمان زیاد به آن اشاره کرده‌ایم، ولی تا الان انجام نشده، این است که ما طیفی داریم که به آن‌ها می‌گوییم مستندساز، به همه‌شان می‌گوییم مستندساز. درصورتی که همه مستندساز نیستند. برخی از آن‌ها کار خبری می‌کنند، بعضی‌ها کار گزارش می‌کنند. بعضی‌ها ضبط وقایع می‌کنند. باید این حیطه‌ها جدا شوند. بعضی افراد را می‌شناسم که در هر زمینه‌ای مستند ساخته‌اند، درباره ترافیک، نفت، مسائل اجتماعی و شرایط تغییر جنسیت در ایران و هر چیز دیگری. مثل اسکورسیزی و اسپیلبرگ هستند. بخش آموزشی که فیلم مستند چیست در سینماحقیقت موفق نبوده. برای نقش زیبایی‌شناسی صدا در فیلم مستند کارگاه گذاشته‌اند، در تئوری خوب است، اما در کشوری که سیستم دالبی ۸-۱ اصلاً امکان ندارد، عملاً نمی‌تواند کارایی داشته باشد. بحث آموزش ساختارهای جدید مستند در جشنواره خالی است، شاید هم وظیفه جشنواره نباشد. من نمی‌دانم. اما بخش جنبی که هست، می‌شود این کار را در آن بخش کرد. به نظرم چون از نظر موضوعی مستندسازان دستشان بسته است، باعث شده ما در یک چرخه تکراری از موضوعات افتاده‌ایم. فوقش این است که فیلم‌برداری را 4K کرده‌ایم به‌جای HD معمولی. مشکل دیگر، بخش پرتره‌سازی‌هاست که من موافق نیستم. به نظرم این‌ها مصاحبه هستند. شما آمدید مصاحبه کرده‌اید، چند جلسه وقت گذاشته‌اید و مقداری هم نماهای آرشیوی مابین فیلم گذاشته‌اید؛ این مستند نیست. چنین مسئله‌ای در سینمای پرتره‌سازی زیاد شده است. سینمای مستند ما در این زمینه به سمت شابلونی پیش رفته که معضلی عظیم است.

مرتضی کاردر: شما فکر می‌کنید این مسئله با آموزش حل می‌شود؟

محمد شهبا: بله. کسانی که سینما خوانده‌اند، در مقطع کارشناسی دو واحد مستند داشته‌اند، البته در ارشد چنین واحدی ندارند. عده‌ای هم خودجوش یاد گرفته‌اند.

آرش خوشخو:

در دوره‌ای هستیم که خواسته‌ها خیلی مشخص و فرموله شده است. حدس می‌زنم که آن فضای درخشان دهه ۹۰ که به نظر من دوره بی‌نظیری است در تولید فیلم‌های باکیفیت مستند، در همه حوزه‌های تاریخ، سیاست، طبیعت و حتی ورزش فعلاً تکرار نشود. احتمالاً ما در این حوزه دچار رکود خواهیم شد. باید صبر کنیم ببینیم چه خواهد شد.

نام‌ها و نشانه‌ها

آرش خوشخو: تاریخ معاصر ما خیلی تاریخ عجیبی است. از یک جامعه بسته به مدرنیته‌ای که خیلی‌ها می‌گویند متوقف شده؛ یعنی اتفاقی که می‌خواسته بیفتد ولی نیفتاده. در این جریان کلی رخداد، حفره و واقعه تاریخی داریم که در این ۵۰ سال همه را کنجکاو کرده. مثلاً همه درباره تهران، نفت، انقلاب و مسائل دیگر کنجکاو هستند. همین مسئله موجب شده که خیلی‌ها مستند بسازند و اتفاقات جدیدی را رقم بزنند. می‌خواهم بگویم این امر تا حدی طبیعی است؛ این که همه می‌خواهند تاریخ کشورمان را شخم بزنند، به نظرم طبیعی است، چراکه در این ۷۰-۸۰ سال گذشته جامعه پرتب‌وتابی داشتیم، که شاید در دنیا نظیرش کم باشد. چگالی حوادث و اتفاقات متضاد و متناقض بسیار است.

هنوز هم می‌بینید، وقتی می‌روید خیابان فرشته با یک جامعه روبه‌رو هستید، پنج کیلومتر می‌روید پایین‌تر، با یک فرهنگ و جامعه دیگر روبه‌رو می‌شوید. در جامعه‌ای هستیم که پر از تناقض و تعارض و نقاط مبهم است که موجب می‌شود مستند در این کشور خیلی مهم شود. همه اتفاقاتی که در جامعه ما رخ می‌دهد، حتی در حوزه اقتصاد، سیاست و اجتماع، به تصمیمات فردی مربوط می‌شود؛ یعنی آدمی می‌آید، از حسن اتفاق آن آدم فرهنگی است، حتی وقتی می‌خواهد برای سینما مستند از منابع دولتی پول خرج کند، توقعاتش را کم می‌کند و اجازه می‌دهد در حوزه‌های مختلف فیلم‌های مختلفی ساخته شود. آن آدم می‌رود و آدم بعدی می‌آید و همان حرف‌های قدیمی را راجع به تخصیص بودجه، راجع به این که فضا باز است و همه چیز تغییر می‌کند. اتفاقی که در این سال‌ها رخ داده، بسیار منوط به حضور فردی آدم‌ها بوده.

همان‌طور که آقای شکیبانیا گفتند ما در دوره‌ای هستیم که خواسته‌ها خیلی مشخص و فرموله شده است. حدس می‌زنم که آن فضای درخشان دهه ۹۰ که به نظر من دوره بی‌نظیری است در تولید فیلم‌های باکیفیت مستند، در همه حوزه‌های تاریخ، سیاست، طبیعت و حتی ورزش فعلاً تکرار نشود. احتمالاً ما در این حوزه دچار رکود خواهیم شد. باید صبر کنیم ببینیم چه خواهد شد.

حامد شکیبانیا: در دوره‌های قبل جشنواره فیلم فجر، یک سری اسامی بودند که علاقه‌مندان خودشان را به جشنواره می‌کشیدند. مثلاً نگاه می‌کردیم آقای مهرجویی فیلم ساخته که برویم در صف بایستیم یا علاقه‌مندان آقای کیمیایی دنبال فیلم‌هایش بودند. جشنواره سینماحقیقت هم به همین منوال بود. یک سری بچه‌های سرشناس بودند که سالن‌هایشان پر می‌شد. آقای خوشخو درست می‌گویند، آن افراد سرشناس به دلایل مختلف، امسال شاید فیلم نساخته باشند. جشنواره امسال شاید مثل جشنواره‌های ۶-۷ سال پیش اسم‌های آشنا و سرشناس زیادی نداشته باشد، اما من خوشحالم که سطح فیلم‌ها از چیزی که توقع داریم بالاتر است.

مرتضی کاردر: از پارسال بهتر هستند؟

حامد شکیبانیا: از پارسال خیلی بهتر هستند. جامعه این پویایی را دارد که اگر شما برخی از سرمایه‌هایت را، حالا به هر دلیلی، از دست بدهی، بعد از یک مدت جایگزین برایشان یافته می‌شود. این هم خوب نیست که بگوییم سرمایه‌هایمان اهمیتی ندارند. این که اصلاً جشنواره سینماحقیقت مهم شد، برای این بود که ما فیلم‌سازانی داشتیم که استقلال نگاه و چیره‌دستی‌ای داشتند که در جشنواره به چشم می‌آمدند و باعث می‌شدند سطح جشنواره بالا برود. بسیاری هم که فیلم‌های سفارشی می‌ساختند، می‌خواستند در جشنواره دیده شوند.

حراست از اعتبار سینماحقیقت

آرش خوشخو: جشنواره سینماحقیقت از جزو اتفاقات فرهنگی ایران است که با استانداردهای بین‌المللی برگزار می‌شد. این که بچه‌ها می‌آمدند و فیلم‌های خوب می‌دیدند و خود این انگیزه خیلی کمک می‌کرد.

مرتضی کاردر: سینماحقیقت این استاندارد را به مرور پیدا کرد و همین موضوع اعتبار جشنواره را بیشتر و جایگاهش را میان مستندسازان و علاقه‌مندان سینمای مستند، پررنگ‌تر کرد. به طوری که تقریباً همه دوست داشتند فیلمی بسازند که به سینماحقیقت راه پیدا کند. در سال‌های اخیر البته مشکلاتی پیش آمد. مثلاً کرونا که آمد، همه چیز از جمله سینما و جشنواره

صف تماشاگران شانزدهمین جشنواره سینما حقیقت

را تحت‌الشعاع قرار داد یا حوادث دیگری که بازتابش را می‌شد در سینماحقیقت مشاهده کرد. این که دیگر به اندازه سال‌های پیش مستندی برای جشنواره وجود نداشته باشد و بگوییم حالا ما این ۶۰ فیلم را داریم و زیاد سخت نگیریم، چون امسال به دلیل کرونا تولید کمتر بوده. به نظر می‌رسد گاهی حفظ موقعیت و اعتبار جشنواره، دشوار می‌شود و پرسش این‌جاست که این استاندارد را چگونه باید حفظ کرد؟ چه در مورد فیلم‌ها و چه مهمانان و...

حامد شکیبانیا: استاندارد برگزاری جشنواره که تغییری نکرده. مثلاً ما قبلاً مهمان خارجی می‌آوردیم، الان هم می‌آوریم.

مرتضی کاردر: این که به فرض یک سازمان با پنج فیلم به جشنواره بیاید، در حالی که اگر قرار بر رعایت استانداردها بود، شاید باید تعداد کمتری از فیلم‌هایش پذیرفته می‌شد و هیئت‌انتخاب کمی بیشتر سخت‌گیری می‌کرد.

حامد شکیبانیا: جشنواره یکی از کارهایش این است که از اعتبارش حراست کند. من حتی اگر شرکت خصوصی هم داشته باشم، از خدا می‌خواهم که اگر ۵۰ فیلم ساخته‌ام، همه به جشنواره سینماحقیقت بروند، قطعاً با این اتفاق خیلی پز می‌دهم. اما باید به این فکر کنم که اگر قرار باشد خودم با خودم کشتی بگیرم که مزه ندارد. باید رقیب قدر و چغری در صحنه داشته باشم که کارم دیده بشود. در جشنواره سینماحقیقت، فیلم‌سازان اسم‌ورسم‌دار، نه که لزوماً فیلم ارائه دهد، بلکه به هر دلیلی حضور داشته باشند، کارگاه بگذارند، مشاور فیلم باشند و حتی فیلم‌های خودشان باشد. در چنین جشنواره‌ای، اگر فیلم‌ساز ناشناسی بیاید که فیلمش قابل‌رقابت با این‌ها باشد، سطح کیفیت جشنواره بالا می‌رود. بودجه فیلم‌های مستند در بخش دولتی نمی‌تواند فیلم‌ساز باتجربه و کارکشته را ترغیب کند که فیلم بسازد. واقعاً یک مسئله مهم، بخش اقتصادی است. من سال ۹۶ با ۱۲۰میلیون تومان فیلم ساختم که به جشنواره آمد و جایزه گرفت. آن موقع که دلار مثلاً ۲هزار و ۵۰۰ تومان بود تا الان که ۵۰هزار تومان شده، یعنی ۲۰ برابر، من باید با دو میلیارد تومان فیلمم را بسازم، ولی بودجه ۳۰۰میلیون تومان است. بودجه‌های مستندمان خیلی عقب‌تر از اندازه تغییر اسکله اقتصادی کشورمان است. علت این که چرا فیلم‌سازان اسم‌ورسم‌دار کمتر کار می‌کنند یا حضور ندارند، برمی‌گردد به این که یا نگاه‌های سفارشی را دوست ندارند یا این پول‌ها به

حامد شکیبانیا:

فیلم‌های سینماحقیقت امسال از پارسال خیلی بهتر هستند جامعه این پویایی را دارد که اگر شما برخی از سرمایه‌هایت را، حالا به هر دلیلی، از دست بدهی، بعد از یک مدت جایگزین برایشان یافته می‌شود این هم خوب نیست که بگوییم سرمایه‌هایمان اهمیتی ندارند این که اصلاً جشنواره سینماحقیقت مهم شد، برای این بود که ما فیلم‌سازانی داشتیم که استقلال نگاه و چیره‌دستی‌ای داشتند که در جشنواره به چشم می‌آمدند و باعث سطح جشنواره بالا برود

دردشان نمی‌خورد، یعنی با این پول‌ها نمی‌شود کاری کرد. مثلاً به فیلم‌سازی که یک سال وقتش را می‌گذارد، چقدر باید حقوق بدهند؟ اگر هرماه ۲۰میلیون تومان به خودش حقوق بدهند، فقط ۲۴۰میلیون تومان دستمزد فیلم‌ساز طی یک سال است. با بودجه ۳۰۰-۴۰۰ میلیونی چه‌کاری می‌شود کرد؟

محمد شهبا: به نظرم کل سینمای ایران که انیمیشن هم داخلش هست، مسئله‌اش اقتصاد بوده. شما الان نگاه کنید امسال فیلم‌های سینمایی ما که پرفروش‌ترینش «فسیل» بوده که بالای ۲۰۰میلیارد فروش داشته، بقیه فروشی حدود ۲۰-۳۰ میلیارد فروخته‌اند. گردش مالی کل سینمای ایران به اندازه دو طبقه برج در زعفرانیه نیست. در سینمای مستند و فیلم‌سازانی که به سینما حقیقت آمده‌اند کسانی را می‌شناسم که پشتوانه‌ای ندارند، خانه یا ماشینشان را می‌فروشند و فیلم می‌سازند.

حامد شکیبانیا: در سینمای داستانی می‌فهمم که چرا باید خانه‌ات را بفروشی، چون سرمایه‌گذاری می‌کنی، ولی در مستند نمی‌فهمم... دیوانگی محض است...

زندگی هر کسی قصه‌ای دارد

محمد شهبا: اصلاً چرا ما شروع به ساخت مستند کردیم؟ در کشوری که مردمش هنوز هم مستند را راز بقا می‌دانند، برای چه شروع کردیم به مستند ساختن؟ یک دلیلش ناخودآگاه جمعی بود؛ یعنی آمریکایی‌ها می‌آمدند و فیلم می‌ساختند و ما خودمان را از دید آن‌ها می‌دیدیم. شروع کردیم به ساخت فیلم مستند که خودمان خودمان را به دنیا نشان دهیم؛ این اساس مستندسازی ایران است. شما در ۲۰ سال اخیر فیلم مستندی دیده‌اید که قصدش این باشد ما را از دید خودمان به دنیا نشان بدهد؟ هیچی، صفر، من اصلا ندیدم. مستندساز ما می‌رود فیلم پرتره می‌سازد درباره آدم‌هایی که معروف هستند یا نیستند. ۹۰درصد این فیلم‌های پرتره که ساخته می‌شود اصلاً زائد هستند؛ چرا، برای این که زندگی این آدم در حد یک پاراگراف است.

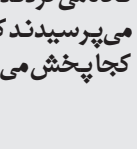
حامد شکیبانیا: تازه ما در پرتره یک ابزار مهم داریم به اسم قصه زندگی. شما سراغ معمولی‌ترین آدم هم بروی، یک قصه زندگی دارد، ولی این مهارت را فیلم‌ساز ما ندارد که از یک آدم معتبر چطور قصه زندگی‌اش را بیرون بکشد. ببینید مثلاً فیلم «معلم» را آقای فارسی درباره آقای بهمن بیگی ساخت؛ قصه باشکوهی داشت که مو به تن آدم سیخ می‌شود. وقتی فیلم تمام می‌شود هنوز در فکر هستی. خیلی نادر هستند فیلم‌سازانی که بتوانند یک قصه را خوب تعریف کنند، چه قصه زندگی آدم را چه یک ماجرا را.

آرش خوشخو: این‌ها درست است، ولی من عقیده دارم همین‌الان تلویزیون بعدازظهر روز جمعه، همان ساعتی که فیلم سینمایی پخش می‌کند، اعلام کند می‌خواهیم ۵۰ مستند جذاب ایرانی پخش کنیم؛ من معتقدم تماشاگرانش از فیلم‌های سینمایی بیشتر خواهد بود. چراکه در خانه خودم دیده‌ام که فرزندم، همسرم و مادرم مستند می‌بینند. من باید برای برنامه‌ای در شبکه چهار مستند می‌دیدم. وقتی مستند را می‌گذاشتم همه نگاه می‌کردند، بعد می‌پرسیدند که این‌ها کجا پخش می‌شود؟ فکری در شبکه‌های تلویزیونی و VOD هست که انگار فلان بازیگر آقا یا فلان بازیگر خانم جذابیتشان از مستند قوام‌السلطنه یا مثلاً غلامرضا تختی یا درختان خیابان تهران بیشتر است. مستندی درباره درختان تهران در خانه می‌گذاشتم، همه نگاه می‌کردند. محمد کارت از کمپ اعتیاد فیلم ساخت به نام «آوانتاژ»، وقتی فیلم را در خانه گذاشتم همسرم که در فیلم دیدن بسیار هم وسواسی است، از اول تا آخر فیلم را نگاه کرد. آن‌قدر ما در این جامعه داستان و ماجرا و حادثه نگفته مرموز داریم که من می‌گویم اگر کسی جرئت کند و بسازد، بسیار تماشاگر خواهد داشت. چنین مستندهایی را شبکه بی‌بی‌سی در بهترین زمان ممکن در کشور خودش پخش می‌کند و همه تماشا می‌کنند. کاملاً موافق هستم که ما در همه زمینه‌ها ضعف داریم، آموزش، پشتیبانی، تکنیک و غیره، ولی هنوز هم مستندهای ما در این ۴۰-۵۰ سال گنجینه‌ای هستند که اگر زمان خوبی پخش شوند، تماشاگرانش از فیلم‌های سینمایی عصر جمعه و سریال‌های آخر شب بیشتر خواهد بود. ولی این دیدگاه باید در تلویزیون جا بیفتد که این‌ها قصه‌های زندگی هستند و کلمه مستند را کنار بگذارند.

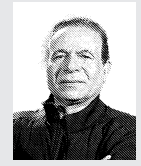
مرتضی کاردر: مواقعی که تلویزیون این ریسک را کرده معمولاً هم جواب داده...

حامد شکیبانیا: روز جمعه بعداز باکس سینمایی که باکس خالی و مرده‌ای بود، چون می‌گفتند مردم جمعه عصرها بیرون می‌روند، مجموعه «مهاجران» پخش شد. اوایل دهه ۸۰ بود و پیک مخاطب را زد؛ یعنی از سریال و فیلم‌های سینمای بیشتر تماشاگر داشت. آقای فارسی به این مستندهای خودش نگاه تحقیرآمیز دارد و می‌گوید ویدئو کبابی، چون این‌ها را سری تولید می‌کرد و به‌عنوان مستند مستقل تک قسمت نمی‌دیدند. این نکته‌ای که آقای خوشخو اشاره کردند درست است. کل زنجیره باید درست باشد. اگر همه کارها انجام شود، ولی پخش درستی نداشته باشد، باید با آن‌ها ترشی بیاندازیم، کار دیگری نمی‌شود کرد.

محمد شهبا: مسئله این است که شما دارید درباره زندگی یک آدم، البته چون خیلی زیاد شده دارم تأکید می‌کنم، درباره زندگی یک آدم فیلم می‌سازید، این آدم جدا از شرایط اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و تاریخی که به وجود نیامده! آدم هست و ماجراهای زندگی‌اش، اما آن شرایط بازگو نمی‌شوند. من خیلی کم پرتره‌ای دیده‌ام که به شرایط پرداخته باشند. مثلاً فقط می‌گویند من در فلان سال به دنیا آمدم و فلان مدرسه درس



آرش خوشخو:
همین‌الان تلویزیون بعداز ظهر روز جمعه، همان ساعتی که فیلم سینمایی پخش می‌کند، اعلام کند می‌خواهیم ۵۰ مستند جذاب ایرانی پخش کنیم؛ من معتقدم تماشاگرانش از فیلم‌های سینمایی بیشتر خواهد بود. چراکه در خانه خودم دیده‌ام که فرزندم، همسرم و مادرم مستند می‌بینند. من باید برای برنامه‌ای در شبکه چهار مستند می‌دیدم. وقتی مستند را می‌گذاشتم همه نگاه می‌کردند، بعد می‌پرسیدند که این‌ها کجا پخش می‌شود؟



محمدشهبا:
به نظرم کل سینمای ایران، انیمیشن هم داخلش هست، مسئله‌اش اقتصاد بوده. شما الان نگاه کنید امسال فیلم‌های سینمایی ما که پرفروش‌ترینش «فسیل» بوده که بالای ۲۰۰میلیارد فروش داشته، بقیه فروشی حدود ۲۰-۳۰ میلیارد فروخته‌اند. گردش مالی کل سینمای ایران به اندازه دو طبقه برج در زعفرانیه نیست. در سینمای مستند و فیلم‌سازانی که به سینما حقیقت آمده‌اند کسانی را می‌شناسم که پشتوانه‌ای ندارند، خانه یا ماشینشان را می‌فروشند و فیلم می‌سازند.

مرتضی کاردر:

چرا از این انبوه جمعیت، آدم‌هایی که از شهرستان برای سینما حقیقت می‌آیند حاضر نیستند موقع اکران عمومی مستند ببینند با پذیرش جذابیت‌های جشنواره سینما حقیقت با تمام ویژگی‌هایش، بالاخره ۱۰ درصد از مخاطبان جشنواره باید سینما هم بروند، ولی این اتفاق نمی‌افتد

خواندم و غیره. این خودش اســت، شــرایطش نیست. برای همین همیشه یک چیزی کم است.

حامد شکیبانیا: واقعاً مستند پرتره‌های خوبی که ساخته شده و به چشم آمده حتماً چیزی بوده که مخاطب کیف می‌کند. از این که چشم‌اندازی درســت از زمانه‌ای ارائــه می‌دهد کــه راوی و قهرمانش این آدم است.

درخدمت وخیانت تماشاگران

مرتضی کاردر: پرسشی از آقای خوشخو درباره تماشاگران مستند دارم. جشنواره سینماحقیقت به‌مرور تماشــاگران خودش را پیدا کرد و هرچه جلوتر رفت مخاطبانش بیشتر شد. حقیقت امر این اســت که برخلاف صحبت آقای شــکیبانیا در نیمه دوم دهه ۹۰ شــاهد افزایش چشمگیر تماشاگران بودیم و شرایط طوری بود در حالی که عده‌ای در تلاش برای ورود به سالن برای تماشای مســتند ارد عطارپور درباره الواح هخامنشی را ببینند، هم‌زمان تماشاگران مستند بعدی در صف بودند. در همین مقطع مســتندها به گروه هنر و تجربه می‌آمدند و موفق نبودند. همان‌طور که قبلاً و در دهه ۸۰ در گروه آســمان باز، که اگر درست خاطرم باشد شما خیلی موافق عملکرد این گروه نبودید، به توفیق نرسیده بودند. در واقع مستندها همیشــه در اکران عمومی شکســت خورده‌اند مگر مواردی اســتثنایی. چرا انبوه تماشاگرانی که در سالن چارسو با اشتیاق در صف جشنواره می‌ایستند موقع اکران عمومی رغبتی به سینما رفتن نشان نمی‌دهند.

آرش خوشخو: اطلاعی ندارم که فروش‌ها چطور بود، اما می‌دانم «بزم رزم» خیلی پرفروش بود یا «در جست‌وجوی فریده» خیلی پرفروش بود.

مرتضی کاردر: این‌ها اســتثنا هســتند. به‌جز این‌ها، فیلم‌های مســتند همیشه این مشکل را داشته.

آرش خوشخو: خب خود جشنواره استانداردش بالا بود، کســی که می‌آمد چارســو می‌دانست بالاخره یک فیلم خوب خواهــد دید. محیطش خوب بود. برگزاری استاندارد یک جشنواره، برای مخاطب جاذبه ایجاد کرده بود. واقعاً نمی‌دانم که در هنر و تجربه کدام فیلــم پرفروش بود و کدام نبود. ولی هر فیلم مستند خوبی که اکران شده، هر فیلمی، مردم آمدند و دیدند. فکر نکنم چیزی باشد که با کم‌توجهی روبه‌رو شده باشد. مستند در ایران یک مقدار قربانی همان لحن روشن‌فکرانه‌ای بوده که قبل از انقلاب می گفتند سینمای مستند یعنی ایــن؛ درحالی کــه آن لحــن الان کم کم فراموش‌شده و بچه‌ها شیوه‌های دیگر روایتی را تجربه کرده‌اند و فیلم‌های متفاوتی ساخته شده، برای همین می گویم که واقعاً جذاب هستند. من به لحاظ دیدن در تلویزیون و در یک جای عمومی می گویم؛ جایی که مردم عام تماشــا کنند. مثلاً اگر کسی به مادرش بگوید بیا ۲۰۰هزار تومان بده برای فیلم مستند، می گوید خب نه، همین پول را می‌دهم می‌روم فلان فیلم را می‌بینم. برای آدم سنتی عرض می کنم. اگر همان فیلم در تلویزیون نمایش داده شود و آن آدم در بلندمدت ببیند که این ساعت قصه زندگی یک آدم را می‌تواند ببیند که واقعی هم هست، تخیلی نیست، شاید آن موقع به ســینما برود و پول هم بدهد. برای سینمای مســتند در همه جای دنیا، به‌جز همان معدود مستندها مثل آثار مایکل مور، به‌ندرت مستندی بوده که مردم بلیت بخرند و بروند فیلم را در سینما ببینند. ذات مستند چیز دیگری است. می‌خواهم بگویم در شبکه‌های تلویزیونی مستندهای ایرانی خیلی خوب می‌توانند عمل کنند.

مرتضی کاردر: آقای شــهبا شما تابه‌حال برای تماشای مستند سینما رفته‌اید؟

محمد شهبا: نه، برای این که فیلم‌های مستند را قبل از نمایش می‌بینم.

مرتضی کاردر: برای حمایت هم نمی‌روید؟

آرش خوشخو: ایشان چقدر دیگر حمایت کنند...

حامد شکیبانیا: من برای دوستم بلیت خریدم و هدیه دادم. گفتم که برو و در سینمای چارسو ببین. بعد زنگ زدم چارســو پرســیدم چند تا بلیت فروش رفته؟ گفت دو تا. گفتم کنســل که نمی‌کنید؟ مهمان‌های من هستند. گفت خوب شــد گفتید چون برای دو تا بلیت اصولاً کنسل می‌کنیم.

مرتضی کاردر: فکر می‌کنید واقعاً مسئله چیست؟ چرا از این انبوه جمعیت، آدم‌هایی که از شهرستان

دوازدهمین جشنواره سینما حقیقت و مخاطبان مشتاق

برای ســینماحقیقت می‌آیند حاضر نیستند موقع اکران عمومی مستند ببینند. با پذیرش جذابیت‌های جشــنواره ســینماحقیقت با تمام ویژگی‌هایش، بالاخره ۱۰ درصد از مخاطبان جشنواره باید سینما هم بروند، ولی این اتفاق نمی‌افتد.

حامد شکیبانیا: به تماشــای سینمای تجاری هم نمی‌روند. ما رکوردهایی کــه الان داریم از رکوردهای اول انقلاب جا می‌مانند. با جمعیت ۳۶میلیونی چند نفر می‌رفتند و فیلم پرمخاطب می‌دیدند، الان هم عددش همان عدد است، مثلاً یک‌میلیون نفر. اساســاً با وضعیت اقتصادی که داریم، سبد فرهنگ سبد چاقی نیست، در هیچ زمینه‌ای. دلمان خوش است که فلان خواننده وقتی کنســرت می‌گذارد، ســریع پر می‌شود، ولی برای جمعیت ۸۰میلیونی خیلی کم است. جمعیتی که خودش را پیشرو فرهنگ می‌داند. سینمای مستند هم اساســاً در همه جای دنیا سینمای اکران نیست، یعنی این‌طور نیست که فیلم هر فیلم‌ساز اکران شود.

ســینمای داســتانی به‌هرحال اکران می‌شود، ولی سینمای مستند وقتی ساخته می‌شود باید معلوم شود که این پول را چه کسی می‌دهد. پول را مخاطب نمی‌دهد.

تلویزیون یا فلان دانشــگاه یا فلان مرکز علمی حمایت کــرده. این‌هــا وقتی پــول می‌دهند می‌دانند که کجــا می‌خواهند عرضه‌اش کنند، یعنی چرخه خــودش معلوم اســت. خیلی از فیلم‌های ما هم که ساخته می‌شود، قرار نیست مخاطبش پول بدهد. مردم چرا باید بروند با زن و بچه فیلمی راجع به اعتیاد ببینند؟

مرتضی کاردر: منظور مــن این نبود که عموم مردم برونــد. نکته این اســت که چــرا همان مخاطبان سینمای مستند به تماشای سینمای مستند نمی‌روند؟

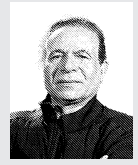
حامد شکیبانیا: آن‌ها جاهــای دیگر می‌بینند. آن‌ها دسترســی‌های دیگری دارنــد. فیلم‌های اسم‌ورسم‌دار ما را همه می‌بینند، یعنی به دست مخاطبش می‌رسد، ولی مخاطبش کم است.

آرش خوشخو: ذاتش فــرق می‌کند. مثلاً آقای جیمی فالون، مجری آمریکایــی، که برنامه‌اش خیلی پرطرفدار است، اگر بگوید همین برنامه در سینما اجرا می‌شود و بلیت بخرید، کسی نمی‌رود بلیت بخرد. ذات ماجرا متفاوت است.

حامد شکیبانیا: نمی‌خواهم بگویم خانه مستند تلویزیون اســت، ما در پلتفرم‌هایمان که جنبه

حامد شکیبانیا:

سینمای مستند اساساً در همه جای دنیا سینمای اکران نیست، یعنی این‌طور نیست که فیلم هر فیلم‌ساز اکران شود. سینمای داستانی به‌هرحال اکران می‌شود، ولی سینمای مستند وقتی ساخته می‌شود باید معلوم شود که این پول را چه کسی می‌دهد. پول را مخاطب نمی‌دهد. تلویزیون یا فلان دانشگاه یا فلان مرکز علمی حمایت کرده.



محمدشهبا:

اگر که همین فیلم‌سازان ما قرار بود که بروند توی بی‌بی‌سی کار بکنند، طاقت نمی‌آوردند. برای این که آن‌جا چهار سال پژوهش می‌کنی، شش ماه تولید می‌کنی. سه سال تدوین می‌کنی. یعنی همین‌جوری که نیست. بودجه خوبی هم داری. آن نظم این‌جا نیست. ما این سردرگمی و آشفتگی زندگی روزمره‌مان در مستندمان خیلی آشکار است.

سرگرمی صرف دارند، جایی برای مستند ندارند، یعنی حمایت نمی‌کنند. ولی در پلتفرم‌های خارجی مستندهای درجه‌یک تولید می‌شوند، کم هم نیستند.

مقایسه با معیارهای جهانی

مرتضی کاردر: بدون اغراق یا عدم اعتمادبه‌نفس یا خودشیفتگی بیش‌از اندازه، فکر می‌کنید مستندهای ما الان در مقایسه با استانداردهای جهانی وضعیتشان چگونه است؟ مثلاً شما می‌گویید که مستندهای پرتره ضعیف هستند، یا زمانه را نشان نمی‌دهند. مثلاً مستند خوبی درباره گورباچف در سینماحقیقت آمد. کل سالن هم پر بود. مستند خوبی هم بود، ولی لزوماً از مستندهای پرتره ما برتر نبود.

حامد شکیبانیا: ما یک زمانی «مشتی اسماعیل» را ساختیم که شبیه «سرزمین عسل بود». فکر کنم ۲۰-۳۰ جشنواره هم رفت، این که مثل «سرزمین عسل» به اسکار نرسید یا در سینماها اکران نشد، علتش این بود که ما بازوی پخش نداریم. اگر فیلمی در جشنواره جایزه می‌گیرد حتماً صلاحیت این را دارد که نظام پخشی بیاید و در همان سینماهایی که علاقه‌مندانش می‌روند پخش کنند. «سرزمین عسل» هم که می‌گفتند فروش کرد، دو میلیون دلار فروش داشت که برای مستند یک رکورد است. سازندگانش این‌قدر خوشحال شدند که آمدند برای آن زن در پایتخت یک خانه خریدند که از بیابان به شهر بیاید. ما بازوی پخش ضعیفی داریم. از سوی دیگر، قالب مستندهایی که ما می‌سازیم رو به داخل است و اصلاً برای مخاطب خارجی جذابیت ندارد.

محمد شهبا: می‌دانید چرا ندارد؟ مستند پرتره را در مورد چه کسی می‌سازیم؟ درباره کسی که در جامعه بشری یا داخلی یا منطقه درباره‌اش سؤال هست. آن آدم یک رمز و رازی دورش را گرفته که آن فیلم می‌خواهد یک جاهایی از آن را برای ما باز کند. پوتین این رمز و راز را زیاد دارد، گورباچف هم دارد. این‌ها مسئله است، سؤال هست. مسئله دیگر این است که ما با تاریخ کشورهای دیگر بیشتر از تاریخ کشور خودمان آشنا هستیم. درنتیجه ما سؤال داریم. خود من درباره لری کینگ، استاد مصاحبه در دنیا، سؤال دارم؛ یعنی اگر مستندی درباره لری کینگ ساخته شود می‌بینم. اشکال ما در مورد پرتره‌ها این است که ما آدم‌ها را نمی‌شناسیم، درنتیجه رمز و رازی ندارند، بنابراین سؤال نداریم...

مرتضی کاردر: مثلاً مستندهای «کارستان» تقریباً هیچ‌کدام از آدم‌هایش شناخته‌شده نبودند، ولی توانست این کار را بکند.

محمد شهبا: بله، برای آن دوره و آن وضعیت سؤال وجود دارد. مجموعه سؤالاتی وجود دارد که حالا ممکن است این سؤالات را مردم عادی جواب بدهند. سؤالم این است که متولیان سینمای مستند در ایران، مرکز گسترش یا فارابی و تلویزیون، واقعاً ته دلشان دوست دارند که سینمای مستند ایران از نظر موضوع یا تکنیک و فن ارتقا پیدا کند یا نه؟ ظاهرش را می‌بینم، ولی نتیجه‌اش را نمی‌دانم.

آرش خوشخو: من کلاً در سال‌هایی که کار کردم نگاهم در این زمینه مثبت بود. خیلی تحت‌تأثیر قرار گرفته بودم وقتی مستندها را می‌دیدم. شاید بالاتر از حد انتظارم بودند. با نگاهی که به مستندهای قبل از انقلاب داشتم متفاوت بودند. مستندهای سختی بودند، غیر از مستندهای شیردل که طنزی در آثارش بود. غافلگیر شده بودم که چقدر جذاب هستند. فکر کنم با مستندهای نورم جهانی همپا هستیم. تا سال ۹۸ که می‌دانم مستندهای خوبی داشتیم، از آن موقع تا به الان مستند ایران را دنبال نکرده‌ام. به نظرم کلاً حرکت رو به ترقی بود. این حرف آقای شهبا هم که درباره نقاط مبهم مستند ساخته می‌شود کاملاً درست است. ما مستندی داشتیم درباره آقای منتظری که مؤسسه اوج ساخته بود، یک نگاهی پشتش بود، ولی موردتوجه قرار گرفت و همه دیدند. ولی مثلا ما درباره شاملو یک مستند خوب نداریم. شاملو به‌هرحال زندگی خیلی مبهمی دارد و زندگی‌اش در هاله‌ای از تقدس قرار گرفته که می‌شود راجع به آن مستندهای خوبی ساخت. همچنان خیلی از نقاط مبهم تاریخ ما از دسترس مستندسازان دور است.

محمد شهبا: من قبول دارم که مستندهای خوبی داریم. حتماً خوب داریم. با شرایط ممیزی جامعه ما مستندهای خوبی داریم. یعنی من همیشه این شرط را می‌گویم. اگر که همین فیلم‌سازان ما قرار بود که بروند توی بی‌بی‌سی کار بکنند، طاقت نمی‌آوردند. برای این که آن‌جا چهار سال

حامدشکیبانیا:

ما یک زمانی «مشتی اسماعیل» را ساختیم که شبیه «سرزمین عسل بود». فکر کنم ۲۰-۳۰ جشنواره هم رفت، این که مثل «سرزمین عسل» به اسکار نرسید یا در سینماها اکران نشد، علتش این بود که ما بازوی پخش نداریم. اگر فیلمی در جشنواره جایزه می‌گیرد حتماً صلاحیت این را دارد که نظام پخشی بیاید و در همان سینماهایی که علاقه‌مندانش می‌روند پخش کنند

سرزمین عسل به کارگردانی تامارا کوتوسکا و لوبومیر استفانو

پژوهش می‌کنی، شش ماه تولید می‌کنی. سه سال تدوین می‌کنی. یعنی همین‌جوری که نیست. بودجه خوبی هم داری. آن نظم این‌جا نیست. ما این سردرگمی و آشفتگی زندگی روزمره‌مان در مستندمان خیلی آشکار است. یعنی فیلم را می‌بینم، شاعرانه است، بعد می‌بینم انتزاعی می‌شود، بعد مستند اجتماعی می‌شود، بعد یک جاهایی ممکن است مایکیومنتری بشود، بعد آخرش با یک چیز دیگر تمام می‌شود. این به‌هم‌ریختگی مسئله ماست.

کجا لاغریم کجا فربه؟

مرتضی کاردر: الان فکر می‌کنید، با توجه به همه این مسائل، یعنی تمایل سیاست‌گذاران و سرمایه‌گذاران و نهادها از یک طرف و علایق و دغدغه‌های شخصی مستندسازان و مسائل جامعه کجا در مستندسازی هنوز لاغریم و کجا بیش از اندازه فربه؟

حامد شکیبانیا: چون کل بدنه لاغر است، هیچ جا را نمی‌توانیم بگوییم فربه است.

مرتضی کاردر: واقعاً نمی‌توانیم بگوییم؟

حامد شکیبانیا: نه، الان تعداد فیلم‌هایی که درباره آسیب‌های اجتماعی ساخته می‌شود، بیشتر از بقیه است ولی هنوز کم است.

مرتضی کاردر: بالاخره در مقایسه با کلیت سینمای مستند و مجموعه تولیدات می‌توانیم بگوییم بخش‌هایی لاغرتر است و بخش‌هایی فربه‌تر

حامد شکیبانیا: الان مستندهای خودنگار یعنی مستندی که راجع به خودت، پدرت یا مادربزرگت و بقال سر کوچه‌تان و این چیزهایی که خیلی دم دست است، به نظرم این‌ها را دارند زیاد می‌سازند. این‌ها مستندهایی است که به زحمت برای من ایرانی می‌تواند جذاب باشد و قطعاً بازار خارجی ندارد. مگر این که به یک دنیای بزرگ‌تری برسانی مستندت را.

مرتضی کاردر: مثل کار فیروزه خسروانی.

حامد شکیبانیا: بله، مثل کار فیروزه خسروانی که اصلاً سفارش‌دهنده‌اش خارجی بود. نمونه‌های این‌جوری هم داریم ولی انبوه فیلم‌هایی که ساخته می‌شود، مثلاً راجع به یک خانم پیر مامانی است که زحمت کشیده و توی یک روستایی تک‌وتنها مانده. تعداد این‌ها زیاد شده. بعضی‌هایش هم دیده شده، مثل فیلم یاسر طالبی.

«جایی برای فرشته‌ها نیست» ساخته سام کلانتری

محمدشکیبانیا:
تصور من این است که ما مستند داخلی داریم که خیلی داخلی است، یعنی اصلا امکان بیرون رفتن از مرز ما را ندارد. ربطی هم به خوب و بد مستند ندارد. امسال یک مستند خیلی درجه‌یک داریم که به نظر من شانس جایزه دارد به اسم «قوی‌دل». ولی من فکر می‌کنم آیا می‌شود این مستند را به جشنواره‌های خارجی فرستاد؟

مرتضی کاردر: پیرزنی که گاوداری می‌کند، دلبند.

شکیبانیا: بله، دلبند. بعد از دلبند می‌بینیم که سال بعد ۲۰ تا فیلم شبیه دلبند آمده. ما به آن ژانر پیرزن می‌گوییم ولی لزوماً محدود به پیرزن نیست. پیرمرد هست، افراد معلول هستند و... به نظر من این‌ها فیلم‌هایی هستند که جلو هم نرفتند. اغلب توی خودشان می‌چرخند. برای من یک شهر دیگر هم جذاب نیست، چه برسد برای مخاطب جهانی. یعنی می‌خواهم بگویم چیزی که فربه است، این‌هاست، اما الان تعداد ما این‌قدر کم است. ما به نسبت تولید کشورهای توسعه‌یافته تولید آن‌چنانی نداریم. خودمان را با اطراف خودمان هم مقایسه بکنیم؛ مثلاً با ترکیه مقایسه بکنیم باز تولیدات آن‌چنانی نداریم.

آرش خوشخو: تولیدات ما از ترکیه هم کمتر است؟

محمد شهبا: مستند ما از ترکیه بیشتر است، سریال‌سازی ما کمتر است...

مرتضی کاردر: فکر می‌کنم مستندهای ما از ترکیه کمتر باشد.

داستان آن یک نفری را می‌خواهند که نمی‌تواند از ایران بیرون برود

حامد شکیبانیا: اما فارغ از این‌ها، تصور من این است که ما مستند داخلی داریم که خیلی داخلی است، یعنی اصلاً امکان بیرون رفتن از مرز ما را ندارد. ربطی هم به خوب و بد مستند ندارد. امسال یک مستند خیلی درجه‌یک داریم که به نظر من شانس جایزه دارد به اسم «قوی‌دل». ولی من فکر می‌کنم آیا می‌شود این مستند را به جشنواره‌های خارجی فرستاد؟ به نظر من امکانش کم است که برای آن‌ها جالب باشد، چون به لایه سیاسی ماجرا نپرداخته که برای آن‌ها جذاب است. به‌درستی هم این کار را نکرده. ولی مستند با همه جذابیتش و درگیرکنندگی‌اش نمی‌دانم چقدر شانس رفتن به خارج از ایران را داشته باشد.

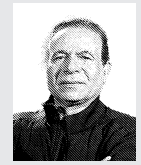
آرش خوشخو: این‌هایی که می‌گویند راجع خانم‌ها مستند بسازید، شانس بیشتری دارد چقدر درست است؟ منظورم برای خارج از کشور است.

حامد شکیبانیا: بله. ببینید، یک موضوعاتی هست که این‌ها ترندهایی هستند که شبکه‌های خارجی دنبالشان هستند، مثلاً زد. دی. اف که به ایران آمده بود، تقریباً ۱۰ سال پیش. فیلم را خود من تا مرحله نهایی پیش رفت. آن‌جا ردش کردند؛ راجع به مسابقات غیررسمی گاوبازی در شمال ایران بود، جنگ ورزا. بعد پرسیدم چرا؟ گاوبازی برای جهان آشناست. گفت ببین، اگر شما راجع به زنان مثلاً بی‌سرپرست، راجع به کودکان خیابانی، راجع به موسیقی فیلم بسازید، برای ما خیلی اولویت دارد ولی ما اگر یک پشه را در شبکه‌مان له کنیم، فردا انجمنی می‌آید در شبکه ما را می‌بندد.

یعنی یک ترندها و اولویت‌هایی دارند که به آن آگاه هستند. از خاورمیانه و ایران تصویر زیبا، دلفین‌های خوشحال، نمی‌دانم مردم کوشا، «کارستان»ی‌هایی که ایران را ساختند و... این‌ها را نمی‌خواهند. فیلم «جایی برای فرشته‌هانیست» یک فیلم استانداردی بود با داستان موفقیت یک تیمی از دختران که با بدبختی می‌رود و پیروز می‌شود. هیچ جشنواره خارجی این را نمی‌خواست. از ایران آن یک نفری که شوهرش نمی‌گذارد به مسابقات برود، آن را می‌خواهند. نه آن ۱۰۰ نفری که خانواده از آن‌ها حمایت می‌کند که بروند مدال بگیرند.

آرش خوشخو: من فکر می‌کنم مستندهای اجتماعی ما زیاد است. به‌خصوص معمولاً دانشجوها وقتی از دانشگاه بیرون می‌آیند، اولین کاری که می‌کنند دنبال معتاد و بیکار و این‌ها

مرتضی کاردر:
مستندها اساساً خیلی وقت‌ها مبتنی بر پژوهش نیست، مبتنی بر مشهورات است. به سراغ شخصیت‌ها و اطرافیان می‌رود، سراغ منابع پژوهشی نمی‌رود، گروه پژوهشی نداریم، ضعف پژوهشی در بعضی مستندها مسئله‌ای جدی است.



محمد شهبا:

چیزی که من در سینمای مستند دوست دارم و برای مخاطب امروز جذاب است، مایکیومنتری است. مستندنما است که فیلمنامه دارد، نوشته شده، ظاهر مستند دارد اما در حقیقت ساخته شده. من فکر می‌کنم توی سینمای ایران سه چهار تا بیشتر ندیدم یا در ذهنم بیشتر نیست. فکر می‌کنم دو سه سال پیش فیلمی بود به نام چهره‌پرداز. فکر می‌کنم این نوع مستند خیلی جذاب باشد که تماشاگر فکر کند مستند است اما نیست...

هســـتند. خودم این‌قدر از این‌ها دیدم که دیگر خسته هســـتم و این‌ها را نگاه نمی‌کنم. سلیقه شخصی است. شاید خیلی هم مفید و جذاب باشد. من پرتره‌باز هستم؛ یعنی سینمای پرتره را خیلی دوست دارم، چون مرا بیشتر سرگرم می‌کند و به من اطلاعات می‌دهد.

محمد شـــهبا: چیزی ببینید، دوره به دوره فرق می‌کند. آقای شکیبانیا گفتند فیلم‌های پیرزنی. من یادم هست که یکی از دانشجویان ما یک فیلم ساخت در مورد پدر خودش که دچار آلزایمر است. بعد از آن در جشنواره جایزه گرفت. بعد موجی به راه افتاد از این فیلم‌ها. به نظر من دوره‌ای است، اما اگر بخواهیم در کل بگوییم، به نظر من فیلم‌هایی که با نگاه سطحی به مسائل اجتماعی می‌پردازند، یعنی به معلول‌های جامعـــه می‌پردازند، نه به علت‌های آن، بله داریم. زن بی‌سرپرستی که دارد به‌سختی زندگی می‌کند و... سؤال این‌جاست که چرا باید زن بی‌سرپرست در کشوری با این سرمایه در فقر باشد، اصلاً چرا باید کار بکند؟ مسئله این است که ظاهر قضیه را می‌بینیم و به علت‌های ماجرا نمی‌پردازیم. آنچه من در سینمای مستند دوست دارم و برای مخاطب امروز جذاب است، مایکیومنتری است. مستندنما اســـت که فیلمنامه دارد، نوشته شده، ظاهر مستند دارد اما در حقیقت ساخته شده. من فکر می‌کنم توی سینمای ایران سه چهار تا بیشتر ندیدم یا در ذهنم بیشتر نیست. فکر می‌کنم دو سه سال پیش فیلمی بود به نام چهره‌پرداز. فکر می‌کنم این نوع مستند خیلی جذاب باشد که تماشاگر فکر کند مستند است اما نیست...

حامد شکیبانیا: نه. ایـــن طوری باشد که دیگه مایکیومنتری نمی‌شود گفت.
تماشـــاگر به ما اعتمـــاد می‌کنـــد. یعنی وقتی می‌گوییم که این دوتا زن و شوهر هستند، دیگر می‌پذیرد، وقتی بفهمد این‌ها بازیگر هستند دیگر از کتگوری مستند می‌رود بیرون.

محمد شـــهبا: بله. قبول دارم. این دیگر ضعف فیلم است که تماشاگر پی می‌برد. به طور کلی، مجموعه‌های مستند داستانی جذاب در تلویزیون کم داریم. مثلاً یکی دو نمونه اگر بخواهم نام ببرم برخورد پلیس‌های امنیتی، گمرک، مالیاتچی در فرودگاه‌های کشـــورها، یکی در کانادا و یکی در بریتانیا ساخته شده. اینها خیلی جذاب هستند.

فیلمنامه نوشته شده، بازی شده و... .

آرش خوشخو: ماجرای مشاوران ملکی هم الان مورد توجه قرار گرفته. یک مجموعه مشـــاوران ملکی در آمریکا و در انگلیس، که مثلاً اینها چه جور خانه می‌فروشند و...

محمد شهبا: تلویزیون ما به جای این کارهایی که الان دارد می‌کند. به نظر من چندتا مســـتند جذاب این جوری بســـازد که داســـتان داشته باشند، یعنی عین سریال. آخرش شما یک قلاب داشته باشید که به قسمت بعدی بروید.
کار دیگـــری که به نظرم می‌شـــود کرد اقتباس از رمان برای فیلم مستند اســـت. البته همیشه برعکس بوده. مثلاً رمانی داریم به نام درخونگاه که جان می‌دهد برای این که یک فیلم مســـتند بشود، نه فیلم داستانی. به نظر من یکی از دلایلی که تا الان از کتـــاب دا اقتباس خوب نشـــده و تکه‌هایش در فیلم‌های سینمایی استفاده شده این اســـت که همه می‌خواهند از این یک فیلم داستانی بسازند. در صورتی که آن جان می‌دهد برای یک فیلم مستند خوب.

آرش خوشخو: در واقع مستندنما دیگر.

حامد شکیبانیا: البته ژانر مستند اقتباسی واقعاً توی ایران ژانر مهجوری است. این هم نباید حتماً از یک رمان اقتباس بشـــود. از هر اثری که قبلاً کتاب آن چاپ شـــده و مورد اقبال واقع شده، به خصوص کتاب‌های جستاری و پژوهشی می‌شود مستند ساخت. مثلاً کتابی داریم به نام سرطان امپراطور بیماری‌ها که آقـــای کمبلز آمده از آن پنج قسمت مســـتند ســـاخته. یا مثلاً در ایران کتابی داریم به اســـم «خواب آشفته نفت». که آماده است برای مســـتند. یا مثلاً نشر اطراف یا نشر چشـــمه تعداد زیادی کتاب خاطره‌نگاری، مستندنگاری یا جستار چاپ کرده که خیلی از اینها می‌توانند دســـتمایه مستندهای اقتباسی بشوند یا کتاب تاریخ مصور جنگ ایران و عراق جعفر شیرعلی‌نیا، به نظرم فیلمنامه آماده است برای مستند. عکس و پانوشت هم دارد. ما کلاً ژانر مستند اقتباسی نداریم.

محمد شهبا: الان کتاب‌های علمی هم قابلیت خوبی دارند بـــرای اقتباس. من در جشـــنواره فیلم‌های علمی در اهواز داور بودم که البته یک دوره هم بیشتر برگزار نشـــد. تعجب برانگیز بود که چطور موضوعات علمی مثلاً مثل اختلال دید می‌تواند موضوع مستندی باشد که شما بنشینید و ۶۰ دقیقه ببینید و لذت ببرید. اقتباس از کتاب هم بود. الان همین کتاب کارکرد هنر از آلن وینر که من ترجمه کردم متن آماده‌ای است برای یک مجموعه مستند علمی.

مستند «دلبند» ساخته یاسر طالبی

مرتضی کاردر: یکی از مشکلات فقدان اقتباس یا توجه به منابع هم این است که سرمایه‌گذاران، به ویژه نهادهای حاکمیتی، در سوژه‌های سیاسی تاریخی دنبال کارهای زودبازده‌اند و کمی هم طبق سابقه شـــتابزده که مثلاً این فیلم را حتماً به جشنواره برسانیم و امسال باید برسد و... برای همین حتی منابع موجود را نمی‌بینند یا به چند منبع اکتفا می‌کنند.

حامد شـــکیبانیا: بله، ما می‌گوییم که شما به جای اینکه بروی ده تـــا کتاب را ببینی بیا کتاب آقای محمدعلی موحد را ببین کـــه رفته ده‌ها کتاب را دیده و همه را در یـــک مجموعه جمع کرده.

مرتضی کاردر: مستندها اساساً خیلی وقت‌ها مبتنی بر پژوهش نیســـت، مبتنی بر مشهورات است. به سراغ شـــخصیت‌ها و اطرافیان می‌رود، سراغ منابع پژوهشـــی نمی‌رود، گروه پژوهشی نداریم، ضعف پژوهشـــی در بعضی مســـتندها مسئله‌ای جدی است.

مرتضی کاردر:

یکی از مشکلات فقدان اقتباس یا توجه به منابع هم این است که سرمایه‌گذاران، به ویژه نهادهای حاکمیتی، در سوژه‌های سیاسی تاریخی دنبال کارهای زودبازده‌اند و کمی هم طبق سابقه شتابزده که مثلاً این فیلم را حتماً به جشنواره برسانیم و امسال باید برسد و... برای همین حتی منابع موجود را نمی‌بینند یا به چند منبع اکتفا می‌کنند.

حامد شکیبانیا: پژوهشـــگر در سینمای مستند همان کارگردان اســـت. اینهایی که می‌آیند برای او کتاب خلاصه می‌کنند و منابع می‌بینند، اینها دستیارهای پژوهشی او هستند که می‌روند عکس پیدا می‌کنند یا فیلم آرشیوی پیدا می‌کنند. این‌ها دستیاران هستند اما ما در ایران به چه کسی جایزه می‌دهیم؟ به کســـی که اســـمش در تیتراژ به نام پژوهشـــگر آمده و کتاب‌ها را خوانده. در حالی که اگر جایزه پژوهشی در دنیا باشد که معمولاً نیست، گاهی به فیلم‌ها جایزه پژوهـــش می‌دهند، مثلاً به فیلـــم خانم فیروزه خســـروانی جایزه پژوهش آرشیو دادند، ولی به خودش دادند نه به کسی که رفته منابع آرشـــیوی را برای او فراهم کرده. چون کارگردان است که این را شکل می‌دهد، بسته‌بندی می‌کند و تحویل ما می‌دهد. منابع خام را می‌گیرد و فراوری می‌کند و تحویل ما می‌دهد. جایزه‌اش هم برای کارگردان است.
یعنـــی نگاهی کـــه در ایـــن داریم ســـه چهار پیش‌فـــرض دارد. یکـــی اینکـــه پژوهـــش در سینمای مستند مهم است. دوم اینکه پژوهش کار پژوهشگر است. ســـوم اگر بخواهیم جایزه بدهیم بایـــد جایزه را به پژوهشـــگر بدهیم. من نمی‌گویم بـــه پژوهشـــگر جایـــزه ندهیم ولی جایزه مـــال کارگردان اســـت و پژوهش خیلی پردامنه‌تر از کار کتابخانه‌ای یا آرشـــیوی است. اساســـاً هر جور گفت‌وگـــو کردنـــی، هر جور تلاش بـــرای رســـیدن به یک بســـته‌بندی، جزء فرایندهای پژوهشـــی کارگردان اســـت و اعتبار آن برای کارگردان است.

www.irandocfest.ir

Documentary Film Festival

سینما

حقیقت

جشنواره بین المللی فیلم مستند ایران

15

TEHRAN

Cinema

VÉRITÉ

IRAN International

تهران

اولین دوره(۱۳۸۶)

شروع با شکوه

اولین دوره جشنواره سینماحقیقت از ۲۳ تا ۲۷ مهرماه سال ۱۳۸۶ در سینما «فلسطین» و «قیام» تهران به دبیری محمد آفریده برگزار شد.

در بخش مسابقه ملی این جشنواره، ۱۰ فیلم مستند بلند و ۵۰ فیلم کوتاه از آثار برگزیده دو سال گذشته مستندسازان ایرانی به نمایش درآمد. در بخش مسابقه بین‌الملل نیز ۲۶ فیلم بلند و کوتاه مستند به نمایش گذاشته شد. در همین حال اولین بازار بین‌المللی فیلم مستند هم‌زمان با جشنواره در مجموعه فرهنگی- هنری صبا برگزار و در آن آثار ایرانی و کشورهای آسیای میانه و مرکزی قفقاز و کشورهای اسلامی عرضه شد. دو تن از مدیران جشنواره فیلم هات‌داکس نیز با حضور در سالن شماره سه سینما «فلسطین»، در حاشیه اولین دوره برگزاری جشنواره فیلم سینماحقیقت از مستندسازان ایرانی برای حضور در این فستیوال دعوت به عمل آوردند.

در حاشیه برپایی جشنواره، چهار کارگاه آموزشی هم برگزار شد؛ کارگاه مستند انیمیشن با حضور محمد مقدم، محمدعلی صفور و رخساره قائم‌مقامی؛ کارگاه مستند داستانی با حضور محمد تهامی‌نژاد و ابراهیم مختاری؛ کارگاه مستند گزارشی با حضور پیروز کلانتری و سیف‌الله صمدیان و کارگاه فیلم‌نامه در سینمای مستند با حضور رخشان بنی‌اعتماد و شادمهر راستین.

از دیگر حاشیه‌های این دوره از جشنواره سینماحقیقت، برگزاری جلسه پرسش و پاسخ فیلم ABC **آفریقا** با حضور کارگردان شناخته‌شده آن یعنی عباس کیارستمی در سینما فلسطین بود. وی در این نشست خطاب به مستندسازان جوان گفت: «در ایران، هزاران سوژه داریم که بهترین خوراک برای فیلم‌سازان هستند؛ بنابراین در کنار تمام محدودیت‌هایی که داریم، گوناگونی سوژه‌ها، آزادی فراوانی به ما می‌دهد. نداشتن امکانات، یکی از شانس‌های بزرگ فیلم‌سازان ایرانی است و حتی اتفاق‌هایی مانند سیل و زلزله نیز شانس ما هستند که می‌توانیم از آن‌ها استفاده کنیم و اگر چنین نکنیم، این موقعیت را از دست داده‌ایم.»

در این دوره داوران بخش مسابقه ملی، محمدرضا اصلانی (پژوهشگر، مستندساز و کارگردان)، حسن بُلخاری (رئیس پژوهشکده هنر و استاد دانشگاه)، علی لقمانی (فیلم‌بردار)، اکبر

نبوی (روزنامه‌نگار و مستندساز) و جواد مُزدآبادی (مستندساز و کارگردان تلویزیون) بودند. در بخش مسابقه بین‌الملل نیز برای مستندهای بلند، رخشان بنی‌اعتماد (نویسنده و کارگردان سینما)، رادا سیسیچ (منتقد سینما، فیلم‌ساز و مدیر بخش مستند جشنواره سارایووی بوسنی) و کیس برینن (مدرس تاریخ سینما در آکادمی سن‌ژوس و برنامه‌ریز جشنواره‌های آمستردام و روتردام هلند) و برای مستندهای کوتاه، منوچهر طیاب (پژوهشگر و مستندساز)، شان فارنل (مدیر برنامه‌ریزی جشنواره هات‌داکز کانادا) و طغرل آرتونکال (استاد دانشگاه و تهیه‌کننده بیش از نود فیلم مستند در ترکیه) داوری را بر عهده داشتند. جوایز نقدی این دوره در بخش مسابقه ملی بین ۲ تا ۱۰میلیون تومان و در بخش بین‌الملل بین ۲ تا ۱۰هزار یورو درنظر گرفته شده بود.

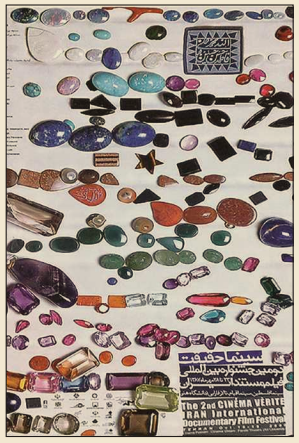
آیین اختتامیه نخستین جشنواره بین‌المللی فیلم مستند ایران، سینماحقیقت، شنبه ۲۸مهر ۱۳۸۶ در سالن حجاب برگزار و در این مراسم لوح سپاس و تقدیر از اساتید سینمای مستند به مهوش شیخ‌الاسلامی، فرشاد فداییان، منوچهر طیاب، فرهاد مهران‌فر، پیروز کلانتری و فرهاد ورهرام اعطا شد.

بهترین مستند بلند، مسابقه ملی: دیپلم افتخار برای سرزمین گمشده (وحید موسائیان) و کودک دیروز خیال (دلارام کارخیران)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه ملی: «قدرت»(مهرناز اسدی)
جایزه ویژه هیئت داوران مسابقه ملی: «مدار صفر درجه»(محمود رحمانی) و «اینانا»(سودابه مجاوری)
بهترین مستند بلند بخش بین الملل: «شهر عکاسان»(سباستین مورنو / شیلی)
بهترین مستند کوتاه، بخش بین الملل: «ترانه اندوهگین کوهستان»(حامد خسروی)
جایزه ویژه هیئت داوران، بخش بین الملل: «به کجا تعلق دارم؟»(مهوش شیخ الاسلامی) ،«دیوار مهار آب»(آنتوان بوته / فرانسه)

دومین دوره(۱۳۸۷)

در سی‌سالگی انقلاب

دومین جشنواره بین‌المللی فیلم مستند ایران، سینماحقیقت، طی روزهای ۲۳ تا ۲۸ مهرماه سال ۱۳۸۷، بازهم با دبیری محمد آفریده و همچنان در سینما «فلسطین»، سینما «قیام» تهران و تالار فارابی دانشگاه هنر برگزار شد. پس از اعلام فراخوان، جشنواره سینماحقیقت تا ۳۱تیر به تهیه‌کنندگان و فیلم‌سازان فرصت داد تا آثاری که پس از سال ۱۳۸۶ تولید شده‌اند را به دبیرخانه جشنواره تحویل دهند. اعضای هیئت انتخاب جشنواره متشکل از محسن عبدالوهاب، محسن امیریوسفی، محسن قیصری، فرید فرخنده‌کیش، محمدرضا بهشتی‌منفرد، جواد بزرگمهر و فیما امامی، پس از بازبینی ۵۲۱ فیلم مستند ارسالی به دبیرخانه جشنواره، تعداد ۶۰ فیلم منتخب راه‌یافته به بخش مسابقه ملی را معرفی کردند که از این جمع، ۱۰ فیلم در بخش مسابقه مستندهای بلند و ۵۰ فیلم نیز در بخش مسابقه مستندهای کوتاه، به نمایش درآمدند؛ همچنین در این دوره نزدیک به ۷۰۰ فیلم مستند از بیش از ۶۰ کشور جهان، به دبیرخانه جشنواره سینماحقیقت ارسال شد. در این دوره بخشی با نام «۳۰ سال انقلاب اسلامی» در جشنواره سینماحقیقت، با دبیری محمدرضا دزفولی (کارشناس و تهیه‌کننده مستند) ایجاد و ۱۰ فیلم مستند با موضوع انقلاب اسلامی، در این بخش روی پرده رفتند که در میان آن‌ها، **تازه‌نفس‌ها** (کیانوش عیاری)، **لیلةالقدر** (محمدعلی نجفی) و **به‌سوی آزادی** (مسعود جعفری‌جوزانی و مجید جعفری) شاخص‌تر بودند؛ همچنین در



طول برگزاری جشنواره سینماحقیقت، جلسه گفت‌وگو و تقدیر از برخی فیلم‌سازان مطرح سینمای مستند انقلاب نیز بر پا شد. تأسیس «صندوق مستند ایران» از دیگر اتفاقات این دوره جشنواره بود که برای اولین‌بار، در کشور راه‌اندازی شد تا از تولید مستندهای خلاق و با کیفیت در ایران و سراسر جهان حمایت کند. در آن دوره ۶۵ طرح ملی و حدود ۳۰ پروژه بین‌المللی به دبیرخانه جشنواره ارسال شد. ۱۷ داور متشکل از نمایندگان صنوف، این طرح‌ها را بررسی کرده و پس از برپایی جلسات مختلف، سه طرح نهایی را معرفی کردند تا به‌منظور تولید، تا سقف هشت میلیون تومان، مورد حمایت مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی قرار بگیرند. همچنین بازار فیلمی در مرکز صبا در کنار جشنواره سینماحقیقت برگزار شد که ۴۳شرکت از سراسر دنیا به آن دعوت شده بودند. بیش از ۱۲۰ مهمان خارجی به این دوره دعوت شدند که این موضوع موجب انتقادهایی شد ولی آفریده اعلام کرد میهمانان این جشنواره به هزینه شخصی خود راهی ایران می‌شوند و مرکز گسترش سینمای مستند تنها شش درصد بودجه این جشنواره را تأمین می‌کند و بقیه این بودجه از طریق حوزه‌های دیگر تأمین می‌شود. علیرغم حاشیه‌هایی که کم‌وبیش، پیش آمد دومین دوره جشنواره سینماحقیقت شنبه ۲۷مهر ۱۳۸۷ در تالار وحدت برگزیدگان خود را شناخت.

ترکیب داوران نیز چنین بود؛ داوران بخش مسابقه ملی: ابراهیم مختاری (پژوهشگر و مستندساز)، احمد ضابطی جهرمی(مدرس دانشگاه و مستندساز)، مرتضی سرهنگی (پژوهشگر و روزنامه‌نگار)، حبیب احمدزاده (فیلم‌نامه‌نویس و مستندساز) و مهدی جعفری (فیلم‌بردار و فیلم‌ساز)

داوران بخش بین‌الملل (فیلم‌های بلند): خسرو سینایی (کارگردان)، ایکا وهکالتی (تهیه‌کننده و مدیر تأمین برنامه تلویزیون فنلاند و عضو هیئت‌مدیره جشنواره «ایدفا» هلند) و الساندرا ملی‌یرو (فوق دکترای برنامه مطالعاتی سینما و رسانه از دانشگاه لندن و مؤلف کتاب «سینمای نوین ایران: هنر و نفوذ اجتماعی») داوران بخش بین‌الملل (فیلم‌های کوتاه): احمد الستی (مدرس دانشگاه)، آرتور لایبهارت (مدیر جشنواره مستند ورشو لهستان) و سلیمان محمدابراهیم (فارغ‌التحصیل رشته قوم‌شناسی از دانشکده مطالعات آفریقایی- آسیایی انگلستان و مستندساز).

بهترین مستند بلند،مسابقه ملی: «تینار»(مهدی منیری)
بهترین مستند نیمه‌بلند، مسابقه ملی: «طرقه»(محمدحسن دامن‌زن)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه ملی: «میدان بی‌حصار»(مهرداد زاهدیان)
جایزه ویژه هیئت داوران، مسابقه ملی: «همه مادران من»(ابراهیم سعیدی و زهاوی سنجاوی)
بهترین مستند بلند، مسابقه بین الملل: «قلعه»(فرناند ملگر، سوئیس) و «هستی»(مارسین کوژالکا،لهستان)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه بین الملل: «پر و آخر»(رضا حائری)
جایزه ویژه هیئت داوران ،مستند بلند، مسابقه بین الملل: «همه مادران من»(ابراهیم سعیدی و زهاوی سنجاوی)

دوره سوم(۱۳۸۸)

برپایی باوجود تحریم

سومین جشنواره بین‌المللی فیلم مستند ایران، سینماحقیقت اواخر اردیبهشت ۱۳۸۸ فراخوان داد و از مستندسازان خواست تا ۳۱ تیر آثارشان را به دبیرخانه جشنواره ارائه کنند.

قرار بود سومین دوره جشنواره سینماحقیقت در قالب دو بخش اصلی «مسابقه ملی» و «مسابقه بین‌الملل» و سه گروه رقابتی مستندهای کوتاه (۳۰ دقیقه و کمتر)، مستندهای نیمه‌بلند (۳۱ تا ۶۰ دقیقه) و مستندهای بلند (۶۰ دقیقه و بیشتر) طی روزهای ۲۳ تا ۲۸ مهرماه برگزار شود و جوایز نقدی هریک از این بخش‌ها نیز به ترتیب ۵، ۷ و ۱۰ میلیون تومان در بخش مسابقه ملی و ۵، ۷ و ۱۰ هزار یورو در بخش مسابقه بین‌الملل عنوان شد.

باتوجه به شرایط پرتنش آن زمان، برخی مستندسازان سعی کردند با جنجال، جشنواره سینما حقیقت را تحریم کنند؛ بااین‌حال ۵۴۴ فیلم مستند در دبیرخانه جشنواره ثبت شد که شامل ۳۸۲ فیلم مستند کوتاه، ۱۲۷ فیلم مستند نیمه‌بلند و ۳۵ فیلم مستند بلند می‌شد. ضمن اینکه ۱۵۰ فیلم مستند دیگر که تولید دهه ۱۳۸۰ بودند نیز به‌صورت مستقل و جهت نمایش در بخش‌های جنبی جشنواره سینماحقیقت نظیر مستندهای علمی- پزشکی، فرش ایرانی، مقاومت و بیداری، مستندهای سینما، مستند- تجربی ومستند انیمیشن به دبیرخانه رسیده بودند. همچنین با این‌که ۷۲۵ فیلم مستند خارجی به دفتر جشنواره ارسال شده بود اما خیلی کم سروصدا اعلام شد بخش بین‌الملل به‌صورت غیررقابتی برگزار می‌شود و تنها مستندها در بخش مسابقه ملی با هم رقابت می‌کنند.

چند روز مانده به افتتاحیه جشنواره، طی حکمی از سوی محمد آفریده، مدیرعامل مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، مرتضی رزاق کریمی به سمت دبیر افتخاری سومین جشنواره سینماحقیقت منصوب شد اما او پنج روز بعد در نامه‌ای از دبیری افتخاری جشنواره سینماحقیقت به دلیل بیماری کناره‌گیری کرد. مراسم افتتاحیه سومین جشنواره سینماحقیقت، عصر پنجشنبه ۲۳ مهر ۱۳۸۸ در سالن شماره یک سینما «فلسطین» با نمایش مستند بلند راه یافته به فهرست نامزدان اسکار ۲۰۱۰ (**خرگوش در برلین** ساخته بارتک کونوپکا) و سخنان محمدرضا اصلانی، کارگردان و مستندساز پیشکسوت سینمای ایران، با شعار «سینمای مستند برای همه» رسماً آغاز به کار کرد. در این دوره ۱۰۵ فیلم مستند برگزیده ایرانی و ۳۵ فیلم مستند منتخب خارجی از ۱۹ کشور دنیا، در ۱۲ بخش مستقل صرفاً در سه سالن سینما «فلسطین» تهران به نمایش درآمدند. سینما «قیام» پس از دومین جشنواره حقیقت

نرگس آبیار، برنده جایزه بهترین فیلم مستند کوتاه

برای ساخت‌وساز تعطیل و سالن دیگری به جشنواره افزوده نشد. در این دوره دانشجویان می‌توانستند با ارائه کارت دانشجویی، رایگان به تماشای فیلم‌ها بنشینند.

از نکات قابل‌توجه این دوره، حضور دو مستند درباره مسعود کیمیایی بود. مستند **قیصر ۴۰ سال بعد** اولین ساخته مستند مسعود نجفی و مستند **سوار خسته می‌تازد** به کارگردانی المیرا مقدم در این دوره از جشنواره سینماحقیقت روی پرده سینما «فلسطین» رفتند.

بنا به گزارشی که ایسنا تهیه کرده بود، از میان ۷۶ فیلم مستند راه‌یافته به سومین دوره جشنواره سینماحقیقت، ۲۴ مستند را کارگردانان تهیه کرده بودند و پس از آن‌ها، ۱۳ اثر توسط تهیه‌کنندگان مستقل، ۱۲ اثر توسط مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی و بقیه مستندها توسط مراکز دولتی دیگر همچون حوزه هنری، صداوسیما و... تهیه شده بودند. درنهایت شامگاه یکشنبه ۳آبان ۱۳۸۸ مراسم پایانی جشنواره در تالار وحدت برگزار شد و حسین ترابی، شهاب‌الدین عادل، محمدعلی فارسی، ساعد نیک‌ذات و سیدمحمدمهدی طباطبایی‌نژاد، به‌عنوان داوران، برگزیدگان را معرفی کردند.

بهترین مستند بلند، مسابقه ملی: «جای خالی آقا یا خانم ب» (فیما امامی و رضا دریانوش)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه ملی: «این خانه روشن است» (محسن رمضان زاده)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه ملی: «روز پایان» (نرگس آبیار)
جایزه ویژه هیئت داوران، مسابقه ملی: «زاگرس» (منوچهر طیاب)

دوره چهارم(۱۳۸۹)

تغییر سکان‌دار

چهارمین جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت در دو سینمای «فلسطین» و «سپیده» شهر تهران، روزهای ۱۷ تا ۲۱ آبان‌ماه سال ۱۳۸۹ برگزار شد و مؤسسه فرهنگی- هنری صبا در مجاورت سینما «فلسطین» نیز میزبانی بازار فیلم مستند جشنواره را بر عهده داشت؛ این بازار با حضور جمعی از میهمان خارجی جشنواره، خریداران و پخش‌کنندگان بین‌المللی، روزهای ۱۸ تا ۲۰ آبان‌ماه دایر بود.

در این دوره ۸۸۰ فیلم به دبیرخانه ارسال شد که حاوی ۵۸ فیلم مستند بلند، ۱۹۷ مستند نیمه‌بلند و ۶۲۵ مستند کوتاه بود. ۴۹۴ فیلم از تهران و ۳۸۶ فیلم از شهرستان‌ها به دبیرخانه رسید که ۱۰۳ فیلم ساخته مستندسازان زن بود. نزدیک به ۷۰درصد فیلم‌ها تهیه‌کننده خصوصی داشتند و مابقی را سازمان‌های عمومی و دولتی تهیه کرده بودند.

هیئت انتخاب این جشنواره متشکل از مهناز مظاهری (تهیه‌کننده سینمای مستند) و ابراهیم کیهانی (فیلم‌ساز و کارشناس سینمای مستند)، مهرداد زاهدیان (پژوهشگر و مستندساز)، ابوالقاسم ناصری‌نیاکی (مدیر گروه مستند شبکه یک سیما)، علیرضا قاسم‌خان (مستندساز)، سیدحسین حق‌گو (مدیر فرهنگی و تهیه‌کننده سینمای مستند)، مصطفی دالایی (فیلم‌بردار و مستندساز) و اصغر بختیاری (کارشناس و فیلم‌ساز)، پس از بازبینی ۸۸۰ فیلم مستند ارسالی به دبیرخانه جشنواره برای انتخاب فیلم‌های برگزیده بخش مسابقه ملی در ۱۰ گرایش موضوعی مستند انقلاب اسلامی، اجتماعی، سیاسی، دینی و رضوی، علمی و فناوری، تاریخ و تمدن، مشاهیر و مفاخر، محیط‌زیست و طبیعت، دفاع و مقاومت و پایداری و مستند تجربی (آزاد) ۱۸۴ فیلم را برای بخش‌های رقابتی معرفی کردند. برخلاف سال گذشته که بخش بین‌الملل آن غیررقابتی بود در دوره چهارم استقبال خوبی از این بخش صورت گرفت. هیئت انتخاب بخش مسابقه بین‌الملل جشنواره متشکل از شیرین نادری، فیما امامی، محسن قیصری، محمود عبداللهی و سیاوش سرمدی، پس از بازبینی ۴۹۳ فیلم ارسالی از ۶۸ کشور دنیا به دبیرخانه جشنواره، تعداد ۴۳ فیلم مستند کوتاه، نیمه‌بلند و بلند ایرانی و خارجی، جمعاً از ۲۱ کشور دنیا را برای نمایش در بخش مسابقه بین‌الملل جشنواره معرفی کردند.

با تغییرات مدیریتی در ساختار وزارت ارشاد، محمد آفریده پس از سال‌ها از مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی رفت و با حکم

جواد شمقدری، رئیس سازمان سینمایی، شفیع آقامحمدیان رئیس مرکز و دبیر جشنواره سینماحقیقت شد. این تغییر سکان‌دار، تغییرات چشمگیری در برگزاری جشنواره ایجاد کرد. در حمایت از شان و جایگاه جشنواره سینماحقیقت، مقرر شد بخش‌های مستند، کوتاه و پویانمایی از جشنواره فیلم فجر حذف شوند. از سوی دیگر سکانداران جدید این جشنواره که بخشی از آثار را از مناطقی دور از مرکز دریافت می‌کردند، بر آن شدند تا محل برگزاری سینما حقیقت را نیز تغییر دهند و در این خلال از یزد و اصفهان نیز نام برده شد ولی به دلایل مختلف، این اتفاق رخ نداد و جشنواره سینما حقیقت در تهران ماندنی شد. همچنین در این دوره از جشنواره سینما حقیقت، صرفا هیات انتخاب معرفی شدند و مراسم اختتامیه در تالار اندیشه حوزه هنری برگزار شد. در بخش پژوهش پنج سکه بهار آزادی و به پنج فیلم دیگر لوح تقدیر و جوایز نقدی بین ۵۰۰ تا ۱/۵ میلیون تومان (جمعاً شش میلیون تومان) اهدا شد. در بخش فنی چهار جایزه سه میلیون تومانی، در بخش مسابقه ملی ۱۰ جایزه پنج میلیون تومانی، در بخش مسابقه ویژه پنج جایزه یک میلیون تومانی و در بخش بین‌الملل ۱۲ جایزه بین هزار تا ۱۰هزار یورو (جمعاً ۳۱ هزار یورو) به برگزیدگان داده شد.

بهترین مستند بلند، مسابقه ملی: حقیقت گمشده (محمدعلی فارسی)
بهترین مستند نیمه‌بلند: آریوبرزن (خسرو حیدری)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه ملی: صحرای زنده (سیدحسین صافی) و زندگی زیباست (سیدعباس سجادی)
بهترین فیلم جایزه شهید آوینی: «ایستگاه» (فرهاد ورهرام)

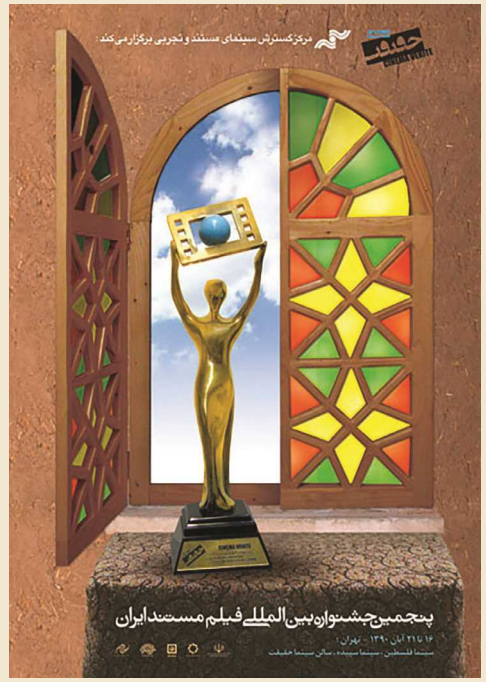
دوره پنجم(۱۳۹۰)

بازی بزرگان

پنجمین جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت ۱۶آبان ۱۳۹۰ هم‌زمان با عید سعید قربان در سینما «فلسطین» و «سپیده» با نمایش فیلم‌های مستند و با شعار «در مدار حقیقت» آغاز به کار کرد و تا ۲۱آبان ادامه داشت. شفیع آقامحمدیان دبیری این دوره را نیز بر عهده داشت.

در این دوره تماشای تمامی فیلم‌های مستند منتخب جشنواره برای عموم علاقه‌مندان رایگان اعلام شد. همچنین جمعی از بزرگان مستند سینمای ایران در این دوره با جدیدترین آثار خود در بخش‌های مختلف رقابتی جشنواره حضور داشتند؛ منوچهر طیاب (**البرز**)، فرهاد ورهرام (**سرزمین خانه خورشید** و **ستاره‌ها**)، اُرد عطارپور (**خلیج‌فارس**)، مهرداد اسکویی (**آخرین روزهای زمستان**)، مانی میرصادقی (**ببر هیرکان**)، هرمز امامی (**شگفتی‌های تخت جمشید**)، محمدعلی فارسی (**مجنون**)، حبیب احمدزاده (**موج زنده**)، محسن امیر یوسفی (**خانه من**)، مصطفی آل‌احمد (**نویسنده بودن**) و... از جمله این مستندسازان بودند. حتی داریوش مهرجویی نیز در این دوره با مستند **همه دانا** به میدان آمده بود. از جمع ۹۰۰ فیلم مستند ارسالی به دبیرخانه جشنواره، ۸۵ فیلم از ساخته‌های مستندسازان زن بود؛ ۳۹۷ فیلم را مستندسازان تهرانی (۴۴درصد) و ۵۰۳ فیلم مستند (۵۶درصد) را شهرستانی‌ها به جشنواره فرستاده بودند. سال گذشته، این آمار دقیقاً معکوس بود که نشان می‌داد جوانان شهرستانی اقبال بیشتری به جشنواره داشتند. در این دوره برخی مستندسازان با شش یا هفت اثر نیز حضور داشتند. در آن دوره برای اولین بار برای هر گونه مستند هیئت انتخاب جداگانه‌ای معرفی شد که در حدود ۴۰ نفر از منتقدان و اصحاب فرهنگ بودند و آن‌ها ۱۷۰ فیلم را برای رقابت در بخش مسابقه ملی جشنواره معرفی کردند.

علی‌رغم اعلام بخش‌های مختلف در فراخوان جشنواره، سه بخش آثار موبایلی، انقلاب اسلامی و خانواده حذف شدند که دلیل آن تولیدات اندک در این بخش‌ها اعلام شد. در این دوره بخش بین‌الملل کاملاً جدا شد و اختتامیه مجزایی داشت. در این دوره ۴۳۰ اثر از ۵۷ کشور در بخش بین‌الملل شرکت داشتند که در این میان حدود ۴۰ اثر ارسال شده مربوط به خیزش اسلامی کشورها بود. هیئت‌های انتخاب مسابقه بین‌الملل جشنواره شامل مستندهای کوتاه: محسن قیصری (مدیر فرهنگی و مستندساز)، پناه‌برخدا رضایی (فیلم‌ساز) و سعید غفاری (مدیر فرهنگی و مستندساز)، مستندهای نیمه‌بلند: مجید شیخ‌انصاری (نویسنده و مدرس دانشگاه)، محمد طیب (تهیه‌کننده و مستندساز) و عابدین مهدوی (مستندساز) و مستندهای بلند: شیرین نادری (مدیر فرهنگی) و مصطفی رزاق کریمی (کارگردان سینما) و سعید کریمی (مدیر فرهنگی) در انتها ۲۳ فیلم را برای



این بخش‌ها انتخاب کرده و برگزیدگان آن‌ها در مراسمی جداگانه عصر ۱۹آبان در سالن ایران فرهنگستان هنر معرفی شدند. در این دوره مهمانان زیادی از خارج کشور دعوت شده بودند. با آن که مایکل مور به جشنواره سینما حقیقت دعوت شد اما به تهران نیامد و دبیر جشنواره در این‌باره گفت: «از ایشان دعوت کرده‌ایم اما نه جواب رد داده‌اند و نه مثبت، اما همچنان تمایل نشان می‌دهند که بیایند و ما هم امیدوار هستیم بیایند.». سرانجام اعضای هیئت‌داوران بخش مسابقه ملی شامل حسین ترابی (مستندساز پیشکسوت سینمای ایران)، ابراهیم حاتمی کیا (کارگردان سینما)، بهمن حبشی (مدیر فرهنگی)، دکتر فرشاد فرشته‌حکمت (مستندساز و مدرس دانشگاه)، حسین خورشیدی (مدیر فرهنگی)، رهبر قنبری (کارگردان سینما)، علی علایی (رئیس انجمن منتقدان) و مهناز مظاهری (تهیه‌کننده سینمای مستند)، برگزیدگان جشنواره را عصر شنبه ۲۱آبان در تالار وحدت معرفی کردند.

بهترین مستند بلند، مسابقه ملی: «خلیج فارس»(اُرد عطارپور)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه ملی: «مشتی اسماعیل»(مهدی زمانپور کیاسری)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه ملی: «عروسی عشایر»(حسن قهرمانی)
جایزه ویژه یک عمر دستاورد هنری در عرصه سینمای مستند: حسین ترابی، منوچهر طیاب و فرهاد ورهرام

دوره ششم(۱۳۹۱)

داوران بیشتر شدند

ششمین جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت ۱۳ تا ۲۰ آبان‌ماه سال ۱۳۹۱ در سینما «فلسطین» و سینما «عصر جدید» تهران با شعار «حقیقت شاهین عدالت» و همچنان با دبیری شفیع آقامحمدیان برگزار شد. این دوره از جشنواره زیر سایه مشکلات اقتصادی قرار داشت.

ساختمان مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی به دلیل تغییر کاربری از مسکونی به اداری و نبودن هزینه چهار تا پنج میلیارد تومانی آن، در حال پلمب شدن توسط شهرداری تهران بود و ارز سه برابر بیشتر از سال قبل مبادله می‌شد. تحریم‌های بین‌المللی علیه ایران هم همکاری مستندسازان خارجی با جشنواره حقیقت را در هاله‌ای از ابهام برده بود.

در این شرایط، هیئت بازبینی و داوری جشنواره یکی شده و تعداد داوران در بخش‌های مختلف جشنواره به ۸۱ نفر رسید.

جوایز یورویی هم حذف و به همه برندگان، چه ایرانی و چه خارجی، جوایز ریالی تقریباً معادل سال‌های قبل پرداخت شد. دبیر جشنواره در این‌باره گفت: «به دلیل احترام گذاشتن به پول ملی خودمان به این فکر افتادیم که جوایز بخش بین‌الملل را به ریال به برگزیدگان بدهیم. اکنون ۱۵میلیون تومان برای بهترین فیلم، ۱۰میلیون تومان برای فیلم دوم و شش میلیون تومان برای فیلم سوم بخش بین‌الملل در نظر گرفته شده است. ضمن این که با این اقدام از زیادشدن فاصله بین جوایز داخلی و خارجی هم جلوگیری می‌شود. امسال هزینه برگزاری جشنواره نسبت به سال گذشته دو برابر شده است و به حدود دو میلیارد تومان رسیده است و درعین‌حال ما برای تأمین این هزینه اسپانسری نداشتیم و تنها صداوسیما در دریافت مبالغ برنامه‌سازی کمک شایانی به ما کرد.» در بخش مسابقه ملی مانند سال قبل برای هر بخش جشنواره یک جایزه پنج میلیون تومانی در نظر گرفته شد، ضمن آنکه جشنواره یک جایزه ویژه دو میلیون تومانی در هر بخش در اختیار داوران گذاشت. جایزه بهترین فیلم مستند بلند جشنواره نیز هفت میلیون تومان، بهترین مستند نیمه‌بلند شش میلیون تومان و بهترین مستند کوتاه پنج میلیون تومان جایزه گرفت.

با تمام این احوال بیش از ۹۵۰ مستند داخلی به دبیرخانه جشنواره رسید که از میان این تعداد اثر ۲۱درصد آثار در بخش دولتی و ۷۹درصد (۷۵۵ فیلم) در بخش خصوصی تولید شده بودند؛ همچنین تهران با ۳۹۳ فیلم بیشترین مشارکت در جشنواره را داشت و پس‌ازآن اصفهان با ۳۹، قم با ۲۵ و کرمان و همدان با ۱۸ فیلم بیشترین مشارکت را داشتند. در بخش بین‌الملل نیز ۳۵۰ اثر مستند از ۵۳ کشور جهان به این دوره از جشنواره رسید که ۳۲ فیلم از ۱۴ کشور در بخش بین‌الملل به رقابت پرداختند.

مراسم اختتامیه ششمین جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت، هم عصر شنبه ۲۰آبان ۱۳۹۱ در تالار وحدت برگزار شد. در بخش موضوعات ۱۰گانه مسابقه ملی برای هر موضوع سه جایزه جداگانه لوح تقدیر، دیپلم افتخار و تندیس و جایزه نقدی به برگزیدگان اهدا شد یعنی این بخش حدود ۳۰ برگزیده داشت.

بهترین مستند بلند، مسابقه ملی(جایزه تهیه کننده): «رودخانه لیان»(رامتین بالف)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه ملی: «گنبد مینا»(محمد احسانی)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه ملی: «ظغال»(نوار رضوانی)
بهترین مستند بلند، مسابقه بین الملل: «من مزدور سفید هستم»(ایران)
بهترین مستند نیمه بلند، بخش بین الملل: «تونیا و فرزندانش»(لهستان
بهترین مستند کوتاه، مسابقه بین الملل: «فشردگی و انقلاب»(کوبا)

دوره هفتم(۱۳۹۲)

تازه‌نفس‌ها

تغییر دولت و مدیران سینمایی موجب شد شرایط برگزاری جشنواره سینماحقیقت نیز عوض شود. سید محمدمهدی طباطبایی نژاد مدیرعامل جدید مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی و دبیر هفتمین جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت شد و حتی زمان برگزاری جشنواره نیز نسبت به ادوار گذشته تغییر کرد؛ این جشنواره از ۱۹ تا ۲۶ آذرماه سال ۱۳۹۲ با شعار «حقیقت بهترین راهنماست» در سینما «فلسطین» و «سپیده» برگزار شد. از زمان اعلام فراخوان این جشنواره ۱۰۱۰ مستند ایرانی و ۶۷۰ مستند خارجی به دبیرخانه ارسال شدند. تعداد مستندهای ایرانی پذیرفته شده در بخش مسابقه ملی ۱۱۷ فیلم و در بخش مسابقه بین‌الملل ۴۵ فیلم خارجی و هشت فیلم ایرانی بود. از جمع ۱۰۱۰ مستند ایرانی، شامل ۵۷۶ مستند کوتاه، ۳۳۴ مستند نیمه‌بلند و ۱۰۰ مستند بلند، ۸۱۵ فیلم تهیه‌کننده خصوصی داشتند و مابقی را سازمان‌های عمومی و دولتی تهیه کرده بودند. از این تعداد ۴۷۹ فیلم سهم مستندسازان تهرانی (۴۷/۵ درصد) و باقی را مستندسازانی از ۷۸ شهرستان مختلف کشور ساخته بودند. از مجموع ۱۰۸ فیلم‌ساز زن که آثار مستند خود را به دبیرخانه هفتمین جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت ارائه داده بودند، ۱۱ مستندساز زن موفق به راه‌یابی به بخش مسابقه ملی این جشنواره شدند.

در چنین حال‌وهوایی جشنواره با شور و شوقی تازه مورد استقبال قرار گرفت. محمود دولت‌آبادی و سیمین بهبهانی برای تماشای مستند **پسرک چشم‌آبی** که روایت زندگی جواد مجابی شاعر، نقاش، نویسنده و منتقد ادبی بود به سینما «سپیده» رفتند و سید محمد خاتمی برای تماشای مستند پرتغالی **نقشه صلح** که درباره نلسون ماندلا بود در سینما «فلسطین» حضور یافت. محمد آفریده به‌عنوان داور به جشنواره برگشت و هنگامی که چند رسانه دوره مدیریت او تاختند، دبیر جدید، دفاع جانانه‌ای از او کرد. شهرام درخشان، مسعود امینی تیرانی و مسعود سفلایی انتخاب فیلم‌های چهار بخش مستند انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، مستند تاریخی، مستند دینی و آیینی، مستند علمی و زیست‌محیطی را بر عهده داشتند و کاوه بهرامی مقدم، سعید قطبی‌زاده، مهناز مظاهری و فرحناز شریفی هم فیلم‌های سه بخش مستند اجتماعی، مستند پرتره و مستند قوم‌شناسی را انتخاب کردند. محمد آفریده (مدیر فرهنگی و تهیه‌کننده)، مجتبی راعی (نویسنده و کارگردان سینما)، جعفر صانعی مقدم (مدیر فرهنگی و تهیه‌کننده)، فرهاد مهرانفر (کارگردان سینما، مستندساز)، مهرداد اسکویی (پژوهشگر و مستندساز)، ابراهیم حقیقی (طراح گرافیک) و مصطفی آل احمد (مستندساز) نیز داوران بخش مسابقه ملی جشنواره بودند. هیئت انتخاب بخش مسابقه بین‌الملل، محمدعلی فارسی (مستندساز)، شهاب‌الدین عادل (مدرس دانشگاه) و شیرین نادری (مدیر فرهنگی) بودند و رخشان بنی اعتماد، آمریت گانگار (هند) و ریچارد بیتگر (آمریکا) مستندهای کوتاه و نیمه‌بلند و علیرضا شجاع نوری، پاول پتچنکین (روسیه) و رزلا راگازی (ایتالیا) مستندهای بلند بین‌الملل را داوری کردند. جوایز جشنواره هم نسبت به سال‌های قبل افزایش داشت؛ به بهترین کارگردانان هفت بخش موضوعی جشنواره، هفت میلیون تومان جایزه نقدی اهدا شد. جایزه بهترین مستند کوتاه، نیمه‌بلند و بلند ۱۰ میلیون تومان، بهترین دستاوردهای فنی و پژوهشی و جایزه هیئت‌داوران هرکدام ۷ میلیون تومان و جایزه بزرگ جشنواره هم ۱۲ میلیون تومان بود. در بخش بین‌الملل هم علاوه بر سه جایزه ۷ هزار، ۵ هزار و ۳۵۰۰ دلاری که به کارگردانان بهترین مستندهای کوتاه، نیمه‌بلند و بلند بخش بین‌الملل اهدا شد، جایزه ویژه هیئت‌داوران بین‌الملل هم دو هزار دلار بود. در اختتامیه جشنواره که سه‌شنبه ۲۶ آذر ۱۳۹۲ در تالار وحدت برگزار شد از ناصر تقوایی و سیدحسن بنی‌هاشمی دو مستندساز پیشکسوت جنوبی تقدیر شد.

محمد کارت برنده جایزه بهترین مستند اجتماعی برای «خون مردگی»

بهترین مستند بلند، مسابقه ملی: «در پناه بلوط» (مهدی نورمحمدی)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه ملی: «لطفاً بوق بزنید» (رضا فرهمند)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه ملی: «خوان آخر» (گل اندام صفری)
جایزه ویژه هیات داوران، مسابقه ملی: «کمی بالاتر» (لقمان خالدی)
بهترین مستند بلند، مسابقه بین الملل: «ابوحراز» (ماسیژ دریگاس، لهستان و «خاطراتی برای تمام فصول» (مصطفی رزاق کریمی)
بهترین مستند نیمه بلند، بخش بین الملل: «عروسک کامویی» (عزت‌الله پروازه)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه بین الملل: «اسلومو» (وین پادولا، آمریکا)
جایزه ویژه هیات داوران، مسابقه بین الملل: «بازی آدم کشی» (جی. اوپن هایمر، دانمارک)

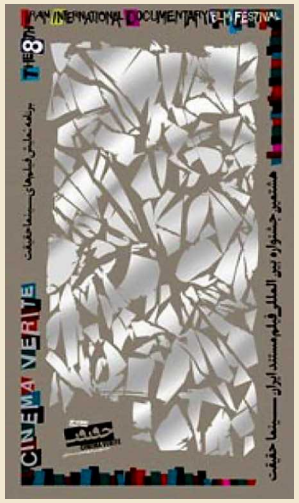
دوره هشتم(۱۳۹۳)

بدون معرفی هیئت انتخاب بخش بین‌الملل

هشتمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم مستند ایران، سینماحقیقت هم‌زمان با ولادت امام موسی کاظم(ع) طی روزهای ۹ تا ۱۶ آذرماه ۱۳۹۳، با شعار «حقیقت بهترین راهنماست» در سینما «فلسطین» و سینما «سپیده» شهر تهران برگزار شد. از این دوره بخش‌های موضوعی حذف و به‌جای آن جایزه‌ای در بخش ملی به آثاری که به عاشورا توجه داشتند، تعریف شد.

حدود ۸۵۰ فیلم ایرانی و ۴۵۰ فیلم خارجی به دفتر جشنواره رسید که علی‌اکبر ولدبیگی، مرتضی پایه‌شناس و لقمان خالدی به‌عنوان هیئت انتخاب بخش مستند کوتاه، ۵۳ فیلم را برای رقابت معرفی کردند. سیدحسین حق‌گو، محمود رحمانی و آزاده بیزارگیتی هم هیئت انتخاب مستندهای نیمه‌بلند بودند که ۳۹ فیلم را برای این بخش برگزیدند. محمدحسین مهدویان، مسعود امینی‌تیرانی و رامتین شهبازی هم به‌عنوان هیئت انتخاب مستندهای بلند ۳۰ فیلم را به بخش رقابتی فرستادند. در بخش مسابقه بین‌الملل جشنواره نیز ۳۰ فیلم مستند از ۲۳ کشور پذیرفته شدند که از این تعداد، ۱۳ فیلم در بخش مستندهای کوتاه، نه فیلم در بخش مستندهای نیمه‌بلند و هشت فیلم نیز در بخش مستندهای بلند به رقابت پرداختند.

در بخش «جایزه شهید آوینی»، ۲۳ فیلم مستند به نمایش درآمد که ۱۷ فیلم از



مجموع این آثار، در بخش مسابقه ملی هم پذیرفته شدند. در این دوره برای نخستین‌بار جشنواره دوسالانه شهید آوینی در جشنواره سینماحقیقت ادغام شد. در بخش رقابتی مستند شهر که با مشارکت سازمان زیباسازی شهرداری تهران برپا شد هم ۱۳ فیلم مستند روی پرده رفت که شش فیلم در بخش مسابقه ملی هم شرکت داشت. در بخش رقابتی مستند صنایع‌دستی و هنرهای سنتی که با مشارکت سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری برپا شد، ۱۱ فیلم مستند پذیرفته شد که سه فیلم در بخش مسابقه ملی هم حضور داشتند.

در این دوره برخلاف روال سال‌های گذشته، هیئت انتخاب بخش بین‌الملل معرفی نشده و بنا به گفته سیدمحمدمهدی طباطبایی‌نژاد دبیر جشنواره، آثار را شورای مشاوران زیر نظر دبیر جشنواره انتخاب کردند. وی این شیوه انتخاب را مطابق با استانداردهای جهانی دانست و خبر داد که سال آینده نیز در بخش ملی به‌جای هیئت انتخاب شورای مشاوران این کار را انجام می‌دهند.

محمدرضا مقدسیان، احمد ضابطی‌جهرمی، سعید ابوطالب، حبیب احمدزاده، محمد شیروانی، مصطفی رزاق کریمی و رامین حیدری‌فاروقی، داوران بخش مسابقه ملی جشنواره بودند و کامران شیردل، آلیسون لی (دبیر ارشد کنگره جهانی فیلم مستند از استرالیا)، پاول لوزینسکی (مستندساز لهستانی) مستندهای بلند و مهوش شیخ‌الاسلامی، جیونا نازارو (منتقد ایتالیایی) و یاقوت جوده سعید الدیب (منتقد مصری) مستندهای نیمه‌بلند و کوتاه را داوری کردند.

سرانجام یکشنبه ۱۶ آذر مراسم اختتامیه جشنواره در تالار اندیشه حوزه هنری برگزار شد. دبیر جشنواره درباره این تغییر گفت: «تالار وحدت سال گذشته یک میلیون تومان اجاره گرفت؛ اما امسال این مبلغ را به ۴۰ میلیون تومان افزایش داد و ما صلاح ندانستیم بودجه‌ای که متعلق به مستندسازان است برای یک‌شب برنامه در این سالن بپردازیم.»

بهترین فیلم: «ابرها در راهند» و «حیات در رگ‌های سرد»
بهترین کارگردانی مستند بلند، مسابقه ملی: «آتلان» (معین کریم الدینی)
بهترین کارگردانی مستند نیمه بلند: «آقای بیکار» (علی همراز)
بهترین کارگردانی مستند کوتاه، مسابقه ملی: «قاشق» (جلال ویسی)
جایزه ویژه هیئت داوران، مسابقه ملی: «جایی برای زندگی» (محسن اسناد علی)
بهترین مستند بلند، مسابقه بین الملل: «آتلان» (معین کریم‌الدینی)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه بین الملل: «در تعقیب باد» (فیلیپ تیکوزی، ایتالیا)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه بین الملل: «دودکش سفید» (یانی پلتونن فنلاند)

دوره نهم (۱۳۹۴)

شکایت فوتبالی

نهمیـــن دوره جشـــنواره بین‌المللی فیلم مستند ایران، سینماحقیقت روزهای ۲۲ تا ۲۸ آذرماه ۱۳۹۴ و با شعار «حقیقت بهترین راهنماست» در سینما «فلسطین» و سینما «سپیده» تهران برگزار شد. حدود ۸۰۰ فیلم مستند به دبیرخانه این جشـــنواره ارسال شد که ۳۸۹ فیلم مستند کوتاه، ۲۹۱ فیلم مستند نیمه‌بلند و ۱۲۰ فیلم مستند بلند بودند. در بخش مسابقه بین‌الملل نیز بیش از ۶۰۰ فیلم مستند از ۷۰ کشور در دبیرخانه جشنواره به ثبت رسید.

۹۱ فیلـــم را هـــم ۷۹ مستندســـاز زن کارگردانی کرده بودند. سیدمحمدمهدی طباطبایی‌نژاد، دبیر جشنواره که سال قبل وعده داده بود هیئت انتخاب از جشـــنواره سینماحقیقت حذف می‌شود، نتوانست به آن عمل کند و دراین‌باره توضیح داد: «قرار بود از امسال به سیاق جشنواره‌های جهانی، انتخاب را به شورایی مرکزی واگذار می‌کنیم اما برخی دوســـتان با من مخالفت کردند؛ با این اســـتدلال که چون بیشتر فیلم‌های جشـــنواره تولید خود مرکز هستند ممکن است این شـــائبه پیش بیاید که فیلم‌های مرکز امتیاز ویژه‌ای در جشنواره داشته‌اند؛ بنابراین تصمیم گرفته شده هیئت انتخاب مستقل به شکل ســـابق در جای خود باقی بماند.» همچنین گروه هنر و تجربه از این دوره تصمیم گرفت از میان فیلم‌های بخش مسابقه ملی جشنواره حقیقت، به بهترین فیلم از نگاه این شورا، تندیس هنر و تجربه و هشت میلیون تومان جایزه نقدی اهدا کند. جوایز نقدی بخش مســـابقه ملی جشنواره ســـینماحقیقت نیز افزایش‌هایی نسبت به دوره‌های قبل پیدا کرد؛ بهترین مســـتند کوتاه، نیمه‌بلند و بلند بـــه ترتیب ۸، ۱۰ و ۱۲ میلیون تومـــان، بهترین پژوهش هفت میلیون تومان، بخش‌های فنی هر کدام پنج میلیون تومان، جایزه ویـــژه هیئت‌داوران شش میلیون تومان و بهترین فیلم جشنواره (ویژه تهیه‌کننده) ۱۴ میلیون تومان بود. در بخش بین‌الملل هم سه جایزه نقدی سه هزار، چهار هزار و پنج هزار دلاری به کارگردانان مســـتندهای کوتاه، نیمه‌بلنـــد و بلند و دو جایزه دو هزار دلاری نیز به‌عنوان جایزه ویژه هیئت‌داوران به منتخبین اهدا شد.

در این دوره محمد تهامی‌نژاد (نویســـنده و پژوهشگر سینمای مستند)، فرشاد فداییان (پژوهشگر، مستندساز و تدوینگر)، محمود کلاری (فیلم‌بردار ســـینما)، محمود اربابی (مدیر فرهنگی و مدرس ســـینما)، سعید رشتیان (تهیه‌کننده ســـینمای مستند)، آریـــا عظیمی‌نـــژاد (آهنگســـاز) و نرگس آبیار (مستندســـاز و کارگردان ســـینما)، ۷۴ فیلم مستند را یافته به بخش مسابقه ملی جشـــنواره را داوری کردند. همچنین منوچهر طیاب، لینا پاسانن و ژان دایی داوران مستندهای بلند و احمد الستی، ژان فرانکو کورال و آگوستو ام سیبرا داوران مستندهای کوتاه و نیمه‌بلند بخش بین‌الملل بودند.

مهم‌ترین حاشـــیه ایـــن دوره توقف اکران مستند **من ناصر حجازی هستم** ساخته نیما طباطبایی بـــود که بـــه زندگی ناصر حجازی دروازه‌بان و مربی اســـبق فوتبال می‌پرداخـــت و پس از نخســـتین اکران در جشنواره با شـــکایت امیر قلعه‌نویی توقیف شد.

مراسم اختتامیه جشـــنواره نیز ۲۹ آذر در تالار وحدت برگزار شـــد و در بخش پایانی این مراسم، جایزه بهترین فیلم توسط رئیس سازمان ســـینمایی به مهدی شاه‌محمدی تهیه‌کننده فیلم **فصل هرس** اهدا شد که حجت‌الله ایوبی پس از خوانـــدن نام برنده، جایزه ۱۴ میلیونی را بـــه ۲۰ میلیون تومان افزایش داد. **فصل هرس** که جایزه بهترین مستند بلند و تندیس هنر و تجربه را هم به دست آورد، روایتگر فردی به نام قاسم تک دهقان است که مدعی شده داروی سرطان را کشف کرده است؛ او جهت اثبات ادعایش دچار چالش‌هایی می‌شود.

بهترین فیلم (جایزه تهیه کننده): «فصل هرس»
بهترین کارگردانی مستند بلند، مسابقه ملی: «رویاهای دم صبح» (مهرداد اسکویی) و «فصل هَرَس» (لقمان خالدی)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه ملی: «زندگی در خور موسی» (حجت طاهری) و «پل» (امیر حسین نوروزی)
بهترین کارگردانی مستند کوتاه، مسابقه ملی: «قارلی داملار» (هایده مرادی)
جایزه ویژه هیئت داوران، مسابقه ملی: «پدر» (هانیه یوسفیان)
بهترین مستند بلند، مسابقه بین الملل: «عشق من؛ از آن رودخانه مگذر» (کره جنوبی)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه بین الملل: «خانواده چچنی» (مارتین سولا، آرژانتین)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه بین الملل: «بَرد» (حمید جعفری)
جایزه ویژه هیئت داوران، مسابقه بین الملل: «A۱۵۷» (بهروز نورانی پور)

دوره دهم (۱۳۹۵)

کوچ به چارسو

پس از نه سال برگزاری جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت در ســـینما «فلسطین»، سینما «ســـپیده» و فرهنگســـتان هنر، دهمیـــن دوره این جشـــنواره از ۱۴ تا ۲۱ آذرماه ۱۳۹۵ در پنج سالن متمرکز پردیس سینمایی «چارســـو» برگزار شد. در آیین گشـــایش این دوره از جشـــنواره، کیک ۱۰ سالگی سینماحقیقت به‌شکل سمبلیک توسط منوچهر طیاب بریده شد. همان‌طور که از قبل هم معلوم بود، کیفیت پخش در پردیس «چارسو» بسیار بهتر اما کمبود فضا گلایه شـــرکت‌کنندگان در جشنواره را به همراه داشت.

در این دوره از جشنواره حدود ۱۱۰۰ فیلم ثبت‌نام کرده بودند کـــه از این تعداد فقط ۸۳۰ فیلم با فراخوان جشنواره هماهنگ بودند که مورد قضاوت داوران قرار گرفتند و درنهایت ۷۴ فیلم (۲۷ فیلم کوتاه، ۱۷ فیلم نیمه‌بلند و ۳۰ فیلم بلند) به بخش مسابقه ملی راه یافتند. در بخش جایزه شهید آوینی هم ۱۵ فیلم شرکت داده شدند که هفت اثر در بخش مسابقه ملی هم شرکت داشتند. علاوه بر این در بخش خارج از مسابقه ۱۳ فیلم نمایش داده شد. در بخش بین‌الملل این جشنواره که آثار مستند سال‌های ۲۰۱۵ و ۲۰۱۶ رصد شـــده بودند، ۲۷ فیلم از ۲۴ کشور شامل نه فیلم کوتاه، نه فیلم نیمه‌بلند و نه فیلم بلند انتخاب شدند. بدین ترتیب جمعاً ۱۸۴ فیلم مســـتند منتخب ایرانی و خارجی روی پرده «چارســـو» رفتند که ۱۲۵ فیلم ایرانی و ۵۹ فیلم خارجی از ۳۵ کشور بود.

در ایـــن دوره بیشـــترین رونـــق مربوط به مســـتندهای پرتره با حدود ۴۱۲ اثر و فیلم‌های اجتماعی بود که حدود ۳۰۰ اثر را شامل می‌شد. از جمع ۳۰۰ فیلم مستند اجتماعی ارائه‌شده به دبیرخانه جشنواره دهم سینماحقیقت، ۱۸۵ مستند کوتاه، ۷۴ مستند نیمه‌بلند و ۴۱ مستند بلند بودند.

از دیگر تغییرات این دوره آن بود که مقرر شد جایزه ویژه هیئت‌داوران بخش مسابقه بین‌الملل جشنواره سینماحقیقت به نام «عباس کیارستمی» فیلم‌ساز فقید سینمای ایران اهدا شود. بازار فیلم مستند هم طی سه روز (۱۶ تا ۱۸ آذرمـــاه) در محوطه طبقه ششم «چارسو» برپا شد.

از آن جاکه درصد قابل توجهی از فیلم‌های این دوره، رویکرد اجتماعی داشته و تعداد فیلم‌های زیســـت‌محیطی نسبت به سال گذشـــته کمتر بود، ســـیدمحمد مهدی طباطبایی‌نژاد، دبیر جشـــنواره یک فیلم زیست‌محیطی را به بخش مسابقه اضافه کرد تا با این حمایت لطمه‌ای به این بخش وارد نشود؛ همچنین در این دوره فیلم‌های پیشکســـوتان مســـتند، همچون مهوش شیخ‌الاسلامی و منوچهر طیاب در بخش جنبی و خارج از مسابقه به نمایش درآمد.

عصر ۲۱ آذرماه هم مراسم اختتامیه در تالار اندیشه حوزه هنری برپا شد.

داوران مســـابقه بین‌الملـــل احمـــد ضابطی‌جهرمی، استفانو تیلدی (ایتالیا)، الما تاتاراجیک (بوسنی و هرزگوین) برای بخش مستندهای بلند و مصطفی رزاق کریمی، وود لین (تایوان)، دیمیتریس کرکینوس (یونان) برای بخش مســـتندهای کوتاه و نیمه‌بلند معرفی شـــدند. داوران مسابقه ملی نیز شهاب اســـفندیاری، محمدرضا اصلانـــی، ارد زند، منوچهر شاهســـواری فرشاد فرشته حکمت، محمد مقدم و مهدی منیری بودند.

بهترین فیلم (جایزه تهیه کننده): «از صفر تا سکو»
بهترین کارگردانی فیلم مستند بلند، مسابقه ملی: «آوانتاژ» (محمد کارت)
بهترین کارگردانی مستند نیمه بلند، مسابقه ملی: «راه بی عبور» (محمد رضا حافظی)
بهترین کارگردانی مستند کوتاه، مسابقه ملی: «جمعه قالی» (مهدی اسدی)
جایزه ویژه هیات داوران، مسابقه ملی: «ننا» (محمدرضا وطن‌دوست)
جایزه شهید آوینی بهترین مستند بلند: «آبی کمرنگ» (آرش لاهوتی)
بهترین مستند بلند، مسابقه بین الملل: «آبی کمرنگ» (آرش لاهوتی)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه بین الملل: «همجا» (مهدی قنواتی)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه بین الملل: «نان و چای» (سارا کاسکاس، لبنان)
جایزه ویژه هیات داوران، مسابقه بین الملل: «زیر آفتاب» (وینالی مانسکی، روسیه، آلمان، جمهوری چک و ایتالیا)

دوره یازدهم (۱۳۹۶)

حاشیه‌های سیاسی

یازدهمین دوره جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت، عصر یکشنبه ۱۹آذر۱۳۹۶ در سالن شماره یک پردیس سینمایی «چارسو» با نمایش مستند **بانو قدس ایران** ساخته مصطفی رزاق کریمی آغاز به کار کرد؛ این فیلم مستندی پیرامون زندگی بانو خدیجه ثقفی، همسر امام خمینی(ره) است. اگرچه چند فیلمساز در این دوره سعی داشتند با مستندهای خود، حاشیه‌هایی بسازند ولی سیدمحمدمهدی طباطبایی‌نژاد دبیر جشنواره در پایان برگزاری آن گفت: «در جشنواره امسال فیلم‌هایی که حاشیه پُفکی داشته باشند، نداشتیم. ما تلاش کردیم با رویکرد خود به گروه‌های مختلف فکری این پیغام را بفرستیم که جشنواره متعلق به همه است؛ چون جشنواره مستندِ سینمای ایران است و طیف روشن‌فکر، سنتی، اصلاح‌طلب و اصول‌گرا، همه می‌توانند در این رویداد سینمایی شرکت کنند.»

در این دوره ۷۰۵ مستند ایرانی و ۴۱۰۲ مستند خارجی، متقاضی حضور در جشنواره بودند که هیئت انتخاب متشکل از احمد طالبی‌نژاد، پژمان مظاهری‌پور، محمود رحمانی، یاسر خیر، مسعود سفلایی، علی‌اکبر ولدبیگی، ابوالقاسم ناصری، مهدی اسدی، سیدمحمدصادق جعفری، صادق سوری ۸۰ فیلم را برای بخش مسابقه ملی، ۳۰ فیلم را برای بخش جایزه شهید آوینی و ۲۵ فیلم از ۱۸ کشور را برای مسابقه بین‌الملل معرفی کردند. در این دوره برگه‌های نظرسنجی تهیه شده بود که سؤالاتی راجع به میزان رضایت از فیلم‌ها و تعداد فیلم‌های دیده‌شده توسط مخاطبان داشت و در اختیار تماشاچیان قرار می‌گرفت. درنهایت مراسم اختتامیه یازدهمین دوره جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت روز یکشنبه ۲۶آذر ۱۳۹۶ در تالار اندیشه حوزه هنری برگزار شد. منوچهر طیاب، محمدعلی فارسی بخش مسابقه ملی، مرتضی سرهنگی، محمدمهدی عسگرپور و رضا برجی فیلم‌های بخش شهید آوینی، ماتئو داراس (فرانسه)، سام کلانتری (ایران) و پیم پاکاتوویرا (تایلند) مستندهای کوتاه و نیمه‌بلند بخش بین‌الملل و جان‌فرانکو رُزی (ایتالیا)، کتایون شهابی (ایران) و داریل اِلس (آفریقای جنوبی)

مستندهای بلند این بخش را در این دوره داوری کردند.

فیلم‌های **در جست‌وجوی فریده** ساخته مشترک آزاده موسوی و کوروش عطائی و **زنانی با گوشواره‌های باروتی** به کارگردانی رضا فرهمند با هفت عنوان نامزدی، پیشتاز فهرست دریافت جایزه از بخش مسابقه ملی در آیین اختتامیه جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت بودند و **بانو قدس ایران** ساخته مصطفی رزاق کریمی با پنج نامزدی، در رتبه بعدی قرار داشت.

بهترین فیلم (جایزه تهیه کننده): «بانو قدس ایران»
بهترین کارگردانی مستند بلند، مسابقه ملی: «زنانی با گوشواره های باروتی» (رضا فرهمند)
بهترین کارگردانی مستند کوتاه مسابقه ملی: «محیط بان»(فتح الله امیری و نیما عسگری)
جایزه ویژه هیئت داوران، مسابقه ملی: «لابراتور»(علی همراز و محمد کارت)
بهترین مستند بلند، مسابقه بین الملل: «زنانی با گوشواره‌های باروتی» (رضا فرهمند)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه بین الملل: «بولینگو، جنگل عشق» (الخاندرو جی. سالگادو، اسپانیا)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه بین الملل: «هیچکستان» «افسانه سالاری، پرتغال و فرانسه)
جایزه ویژه هیات داوران، مسابقه بین الملل: «مادرم ایل من» (عزت الله پروازه)
جایزه ویژه هیات داوران، مسابقه بین الملل: «لوتوس» (محمد رضا وطن دوست)

دوره دوازدهم (۱۳۹۷)

رأی تماشاگران

در آستانه چهلمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی ایران، جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت با نمایش نسخه کامل و بازسازی‌شده مستند **برای آزادی** ساخته حسین ترابی افتتاح و طی روزهای ۱۸ تا ۲۵ آذرماه ۱۳۹۷ به دبیری سیدمحمدمهدی طباطبایی‌نژاد در پردیس سینمایی «چارسو» برگزار شد.

از این دوره با همکاری انجمن تهیه‌کنندگان مستند و خانه سینما جایزه آرای مردمی هم به جشنواره حقیقت اضافه شد که مقرر بود به سرمایه‌گذار اهدا شود. در بخش بین‌الملل همچنان جوایز پنج، چهار و سه هزار دلاری داده شد؛ ولی با توجه به افزایش قیمت ارز، در بخش مسابقه ملی بهترین فیلم ۲۰میلیون، بهترین کارگردانی بلند ۱۵میلیون، بهترین کارگردانی نیمه‌بلند ۱۲میلیون و کوتاه ۱۰میلیون و بخش‌های فنی هم هرکدام هشت میلیون تومان جایزه گرفتند. همچنین برای اولین بار جشنواره هم‌زمان در ۱۲ استان برگزار شد. از سوی دیگر زمان‌بندی بخش مسابقه هم تغییر کرد و فیلم‌ها به سه دسته تقسیم‌بندی شدند؛ زیر ۴۰ دقیقه فیلم‌های کوتاه، ۴۰ تا ۷۰ دقیقه فیلم‌های نیمه‌بلند و بیشتر از ۷۰ دقیقه فیلم‌های بلند.

در این دوره ۶۳۴ مستند به دبیرخانه جشنواره رسید که شامل ۷۰ فیلم مستند بلند، ۱۶۹ فیلم مستند نیمه‌بلند و ۳۹۵ فیلم مستند کوتاه می‌شد. هیئت انتخاب بخش مستندهای کوتاه (مصطفی امامی، مرجان ریاحی و امید عبدالهی) ۲۹ فیلم، بخش مستندهای نیمه‌بلند (عباس امینی، مریم سپهری و سیدوحید حسینی) ۲۰ فیلم و بخش مستندهای بلند (محمد شکیبانیا، آزاده موسوی و سیدمحمدرضا هاشمیان) ۲۴ فیلم (درمجموع ۷۳ فیلم) را برای رقابت معرفی کردند.

۲۹ فیلم هم در بخش شهید آوینی حضور داشتند که از این تعداد هشت فیلم هم‌زمان به بخش مسابقه ملی هم راه یافته بودند؛ همچنین از این دوره در بخش شهید آوینی، فیلم‌ها بدون قید زمان در یک بخش داوری شده و برخلاف بخش مسابقه ملی جایزه‌ای به عوامل فنی داده نشد. در این بخش به سه اثر برگزیده تندیس طلایی، نقره‌ای و برنزی شهید آوینی اهدا شد. در بخش مسابقه بین‌الملل حدود چهارهزار فیلم مستند از ۱۰۰ کشور متقاضی شرکت در جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت شده بودند که از این تعداد ۲۷ فیلم مستند خارجی تولید ۲۰ کشور و هشت فیلم ایرانی انتخاب شدند. جیمز لانگلی مستندساز مستقل و برجسته آمریکایی نیز با

فیلم مستند **فرشته‌ها از جنس نورند** سومین حضور خود در جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت را تجربه کرد. در بخش خارج از مسابقه هم فیلم‌هایی از اساتید سینمای مستند از جمله محمدرضا اصلانی، منوچهر طیاب و فرهاد ورهرام نمایش داده شد.

در این دوره ۴۰ فیلم مستند پرتره در دبیرخانه جشنواره ثبت شد که پایین‌ترین آمار طی سال‌های اخیر بود.

سال ۱۳۹۶ کارگردانان ۹۸ فیلم مستند پرتره متقاضی شرکت در جشنواره و سال ۱۳۹۵ بیش از ۴۰۰ فیلم در همین گونه در سینماحقیقت شرکت داشتند؛ بااین‌حال مستند پرتره‌های این دوره درباره افراد صاحب‌نام بود و با استقبال مخاطبان مواجه شد.

مهوش شیخ‌الاسلامی (پژوهشگر و مستندساز)، علیرضا قاسم‌خان (مدیر فرهنگی و تهیه‌کننده)، محمدحسن دامن‌زن (مستندساز)، سودابه مجاوری (پژوهشگر و مستندساز)، وحید موسائیان (مستندساز و کارگردان سینما)، سعید عقیقی (نویسنده و منتقد سینما) و آرش لاهوتی (مستندساز و کارگردان سینما) داوری مسابقه ملی را بر عهده داشتند و اکبر نبوی (روزنامه‌نگار و تهیه‌کننده)، محمدهادی نائیجی (فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان) و پناه‌برخدا رضایی (مستندساز و کارگردان سینما) فیلم‌های بخش جایزه شهید آوینی را داوری کردند.

مراسم اختتامیه جشنواره یکشنبه ۲۵آذر در حوزه هنری برپا شد.

بهترین فیلم(جایزه تهیه کننده): «خانه‌ای برای تو»(مهدی بخشی مقدم)
بهترین مستند کوتاه، مسابقه ملی: «پرسپولیس شیکاگو»(ارد عطارپور)
بهترین فیلم جایزه شهید آوینی: «خاطرات خبرنگار جنگ»(وحید چاووش)
جایزه ویژه هیات داوران، مسابقه ملی: «تمام چیزهایی که جایشان خالی‌ست»(زینب تبریزی)
بهترین مستند بلند،مسابقه بین الملل: «اکسدوس»(بهمن کیارستمی)
جایزه ویژه هیأت داوران مستندهای کوتاه و نیمه بلند، مسابقه بین الملل: «لولو بوکسور مروارید»(آسیموه جان ببباگامبا، تانزانیا)
جایزه ویژه هیات داوران مستندهای بلند، مسابقه بین الملل: «آلیشیا»(ماسیا اومس، هلند)

دوره سیزدهم (۱۳۹۸)

ورود فقط با کارت

آیین افتتاحیه سیزدهمین جشنواره بین‌المللی سینما حقیقت دوشنبه ۱۸ آذر ۱۳۹۸ با اکران راش‌های دیده نشده مستند **باد صبا** ساخته آلبر لاموریس (کارگردان فرانسوی، محصول ۱۳۴۷) با حضور منوچهر انور، گوینده متن این مستند قدیمی که درباره طبیعت و مردم ایران است، برپا شد و تا ۲۵ آذر ادامه داشت. با اتمام مأموریت طباطبایی‌نژاد در مرکز گسترش، محمد حمیدی‌مقدم دبیر جشنواره حقیقت شد و برای همین تغییراتی در برگزاری جشنواره شکل گرفت. پردیس «چارسو» که برای چهارمین سال متوالی کاخ جشنواره حقیقت بود، از نظر ظرفیت کمبود داشت و برای همین مقرر شد در این دوره ورود تماشاگران این جشنواره ساماندهی و با کارت هویت‌دار باشد. تعداد محدودی نیز بلیت با قیمت ۱۰ هزار تومان (صبح پنج هزار تومان) از طریق ثبت‌نام آنلاین و رزرو بلیت فروخته می‌شد. در این دوره علاوه بر «چارسو»، سالن موزه سینما هم آثار جشنواره حقیقت را به نمایش می‌گذاشت، افزون بر آن که فیلم‌ها در ۱۹ استان اکران شد. طبق اعلام ۳۵ هزار و ۸۷ تماشاگر مستندهای این دوره را به تماشا نشستند؛ ۲۷ هزار و ۳۵۰ نفر از طریق رزرو بلیت فیلم‌ها را تماشا کردند و ۷۷۳۶ بلیت فروخته شد که میانگین روزانه حدود چهار هزار تماشاگر در این رویداد به ثبت رسید. مبلغ جوایز نقدی مسابقه ملی هم در این دوره افزایش یافت؛ جوایز بهترین مستند بلند، نیمه‌بلند و کوتاه به‌ترتیب ۱۵، ۱۸ و ۱۲ میلیون تومان، جایزه ویژه هیئت‌داوران و جایزه تماشاگران که به سرمایه‌گذار تعلق داشت، ۱۵ میلیون تومان و شش جایزه بخش فنی هم هر کدام ۱۰ میلیون تومان تعیین شد. جایزه بهترین فیلم جشنواره که به تهیه‌کننده می‌رسید نیز همراه با نشان فیروزه سینماحقیقت، ۲۵ میلیون تومان بود. جوایز بخش بین‌الملل ولی تغییری نیافت و بین دو تا پنج هزار دلار به برندگان تعلق گرفت. در این دوره ۶۸۷ فیلم از ۷۳ شهر در بخش ملی متقاضی شرکت در جشنواره بودند که ۳۵۲ اثر در شهرستان‌ها به تولید رسیدند. ۸۴ مستندساز زن نیز در این دوره اثر ارائه کردند. در بخش شهید آوینی از جمع ۲۱۰ مستند متقاضی، ۲۹ فیلم شرکت داشتند و در بخش ویژه مستندهای کارآفرینی از میان ۱۸۷ فیلم متقاضی، ۱۳ اثر انتخاب شد.

حدود شش هزار فیلم خارجی نیز به دفتر جشنواره رسیده بود. به‌طور کلی در این دوره ۱۶۸ فیلم در بخش‌های مختلف داخلی و خارجی نمایش داده شد که ۵۵ فیلم از ۳۹ کشور و ۱۱۴ اثر هم ایرانی بودند. در بین خارجی‌ها، آلمانی‌ها با هشت فیلم پیشتاز بودند؛ فرانسه هفت اثر و ایتالیا و آمریکا هرکدام شش فیلم داشتند. سرانجام ۶۲ مستندساز در مسابقه ملی با یکدیگر در این دوره رقابت کردند؛ هیئت انتخاب مستندهای کوتاه شامل معصومه نورمحمدی، عزت‌الله پروازه و علیرضا دهقان از بین ۴۱۳ فیلم متقاضی، ۲۷ اثر را معرفی کردند. پریسا عشقی، محمدرضا فرزاد و محمد صوفی، اعضای هیئت انتخاب بخش مستندهای نیمه‌بلند (۴۰ تا ۷۰ دقیقه) از جمع ۱۸۸ فیلم متقاضی، ۱۵ فیلم و هیئت انتخاب بخش مستندهای بلند (بیش از ۷۰ دقیقه) متشکل از فرید فرخنده‌کیش، مهدی شامحمدی و کوروش عطائی، از جمع ۷۴ فیلم متقاضی، ۱۹ اثر را در مسابقه ملی شرکت دادند. کامران شیردل، یونس شکرخواه، سیف‌الله صمدیان، پیروز کلانتری، حبیب احمدزاده، محمدحسین مهدویان و مونا زندی نیز داوری مسابقه ملی را بر عهده داشتند؛ همچنین رائد فریدزاده از ایران، وتون نورکلاری از کوزوو و منگ ژی از چین، داوری مستند کوتاه و نیمه‌بلند بخش بین‌الملل و مهرداد اسکویی (ایران) و زلاتینا روسووآ (بلژیک) از داوران مستندهای بلند این بخش بودند. مراسم بزرگداشت‌های جشنواره سینماحقیقت که هرسال هم‌زمان با اختتامیه این رویداد برگزار می‌شد، در این دوره به‌صورت جداگانه در جریان برگزاری جشنواره، در پردیس «چارسو» برپا و از دو هنرمند پیشکسوت این حوزه، منوچهر طیاب و احمد ضابطی جهرمی تقدیر و تجلیل به عمل آمد. آیین پایانی نیز دوشنبه ۲۵ آذر در تالار وحدت برگزار شد.

با این که مستند خسوف (محسن استادعلی) با شش عنوان، جایی برای فرشته‌ها نیست (سام کلانتری) و تنها چند متر (حجت طاهری) با پنج عنوان و گلوله‌باران (مرتضی پایه‌شناس) در چهار رشته در صدر تعداد نامزدی قرار داشتند، بیشترین جوایز به دو فیلم جایی برای فرشته‌ها نیست» و خط باریک قرمز (فرزاد خوشدست) رسید.

بهترین فیلم (جایزه تهیه کننده): «گلوله باران»
بهترین کارگردانی مستند بلند، مسابقه ملی: «خسوف» (محسن استادعلی)
بهترین کارگردانی مستند نیمه بلند، مسابقه ملی: «گلوله باران» (مرتضی پایه‌شناس و حسین مؤمن)
بهترین کارگردانی مستند کوتاه، مسابقه ملی: «آبشار» (علی شهابی‌نژاد)
بهترین فیلم جایزه شهید آوینی: «پیرمرد و خواننده» (امیر اصانلو)
بهترین کارگردانی مستند بلند، مسابقه بین‌الملل: «کنار رینگ» (آندره هورمان، آلمان و آمریکا)
بهترین کارگردانی مستند نیمه بلند مسابقه بین‌الملل: «حیوانات از نفس افتاده» (لی لی، آمریکا)
بهترین کارگردانی مستند کوتاه، مسابقه بین‌الملل: بهترین کارگردانی مستند کوتاه: «آشو» (جعفر نجفی)
جایزه ویژه هیات داوران، مستندهای کوتاه و نیمه بلند، مسابقه بین‌الملل: «و آنگاه شب فرا می‌رسد» (مایا نواکوویچ صربستان و بوسنی) و «قاشق» (لیلا پاکالنینا، لتونی، نروژ، لیتوانی)

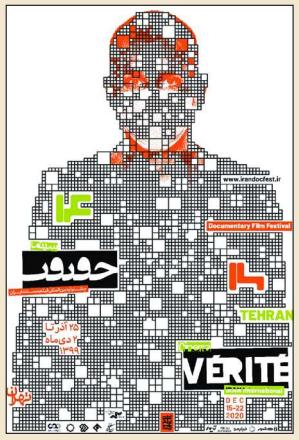
دوره چهاردهم (۱۳۹۹)

کرونا آنلاین!

با توجه به شیوع جهانی بیماری کووید ۱۹ جشنواره سینماحقیقت به‌صورت مجازی و نمایش برخط (آنلاین) با همکاری پلتفرم‌های «فیلیمو»، «تیوا»، «نماوا» و «هاشور» و با دبیری محمد حمیدی مقدم از ۲۵ آذر تا ۲ دی ۱۳۹۹ برگزار شد.

برای جلوگیری از انتشار غیرقانونی، امکان نمایش فیلم و تماشای آن برای مخاطبان خارج از کشور وجود نداشت و درنتیجه بخش بین‌الملل غیررقابتی اعلام شد، اما در این دوره بخش ویژه کرونا و جایزه شهید سلیمانی را به مسابقه ملی اضافه کردند؛ همچنین شرط نمایش اول فیلم‌های مستند ایرانی یا «پریمیر ایران» در این دوره جشنواره به دلیل شرایط کرونایی حذف شد. بهای بلیت‌های تک‌سانس جشنواره، پنج هزار تومان برای مستندهای کوتاه، هفت هزار تومان برای مستندهای نیمه‌بلند و ۱۰ هزار تومان برای مستندهای بلند بود. ضمن این که علاقه‌مندان می‌توانستند پکیج کل فیلم‌های جشنواره را به قیمت ۳۰۰ هزار تومان خریداری کرده و طی هشت روز و بر اساس جدول برنامه، هر فیلمی که تمایل داشتند را به شکل آنلاین ببینند.

باوجود این شرایط، ۸۷۱ فیلم مستند متقاضی شرکت در بخش‌های رقابتی ملی چهاردهمین دوره جشنواره سینماحقیقت شدند که این آمار کمی بیش از سال گذشته (۸۶۵ فیلم) بود. از جمع این آثار، ۴۷۶ فیلم مستند کوتاه، ۲۰۹ مستند نیمه‌بلند و ۱۳۸ مستند بلند بودند. در بخش مستندهای کارآفرینی ۱۵۴ فیلم و بخش ویژه کرونا



هم ۱۳۶ فیلم ثبت‌نام کردند. بخش جایزه شهید آوینی ۲۹۷ متقاضی شرکت داشت. این جایزه با هیئت‌داورانی مجزا در این دوره به برگزیدگان این بخش علاوه بر تندیس طلایی، نقره‌ای و برنزی و دیپلم افتخار، جوایز نقدی ۲۲، ۲۰ و ۱۸ میلیون تومانی به برگزیدگان خود اهدا کرد.

هیئت انتخاب جشنواره شامل الهام اسدی، امیر اصانلو و فخرالدین سیدی برای مستندهای کوتاه، امیرحسین نوروزی، بهروز ملبوس‌باف و مینا مشهدی‌مهدی برای مستندهای نیمه‌بلند و رایا نصیری، مهدی بخشی مقدم و سیدحسین حق‌گو برای مستندهای بلند، به‌ترتیب ۲۶، ۲۵ و ۱۶ اثر (درمجموع ۶۷ مستند) را در بخش مسابقه ملی شرکت دادند. داوران این دوره نیز چنین معرفی شدند؛ مسابقه ملی: حسام اسلامی، مرتضی پایه‌شناس، آیدا پناهنده، خسرو دهقان، علی راضی، سید سلیم غفوری و علی لقمانی؛ جایزه شهید آوینی: محمدحسین حقیقی، محمد داوودی و پژمان لشگری‌پور؛ مستندهای کارآفرینی: سعید رشتیان، سیدوحید حسینی و لقمان خالدی و بخش ویژه کرونا: مهرداد اسکویی، احمد الستی و محمد کیاسالار.

بزرگداشت برای زنده‌یادان خسرو سینایی، اکبر عالمی، حمید سهیلی و منوچهر طیاب و نیز روزی برای پاسداشت و یادآوری آثار مستندسازانی همچون کامران شیردل، مهوش شیخ‌الاسلامی و فرشاد فداییان از دیگر برنامه‌های این دوره بود که به‌صورت آنلاین برگزار شد. بنا به گفته دبیر جشنواره، درحالی که در دوره قبل و در برگزاری فیزیکی ۷۵ تا ۸۰ میلیون تومان بلیت فروخته شد، این رقم در این دوره به مرز ۹۰ میلیون تومان رسید و به‌طور متوسط بین ۴۲۰۰ تا ۵۵۰۰ بازدیدکننده ثابت از خانه جشنواره وجود داشت که تعداد بازدید از آثار در کل جشنواره را به ۵۰ هزار رساند.

مراسم اختتامیه سوم دی‌ماه با حضور محدودی میهمان و با رعایت فاصله اجتماعی در باغ کتاب برگزار شد که این مراسم از چند پلتفرم قابل بازدید بود. در این دوره یک جایزه ویژه به نام و یاد سردار شهید قاسم سلیمانی با عنوان «سرباز وطن» تدارک دیده شده بود که به ساسان فلاح‌فر (کارگردان) و حسن قائدی (شخصیت اصلی فیلم) مستند چشم ایرانی اهدا شد. جایزه بهترین فیلم از نگاه تماشاگران هم به تقی امیرانی برای کودتای ۵۳ تعلق گرفت.

بهترین فیلم (جایزه تهیه کننده): «جاهای خالی پر شود» (عطیه زارع آرندی)
بهترین کارگردانی مستند بلند، مسابقه ملی: «جاهای خالی پر شود» (عطیه زارع آرندی)
بهترین کارگردانی مستند نیمه‌بلند، مسابقه ملی: «کل فاطمه» (مهدی زمانپور کیاسری)
بهترین کارگردانی مستند کوتاه، مسابقه ملی: «برانازا» (علی اسدی و رسول داوری)
بهترین مستند بلند جایزه شهید آوینی: «۱۸ هزار پا» (مهدی شامحمدی)
جایزه ویژه سرباز وطن یادبود سردار شهید حاج قاسم سلیمانی: «چشم ایرانی» (ساسان فلاح‌فر و حسن قائدی)
جایزه ویژه هیئت داوران، مسابقه ملی: «بر سر خاک» (محسن خان جهانی)
بهترین فیلم از نگاه تماشاگران: «کودتای ۵۳» (تقی امیرانی)

دوره پانزدهم (۱۴۰۰)

بازگشت اندک به چارسو

باوجود تغییر دولت و مدیران سینما، محمد حمیدی‌مقدم در مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی ماند و همچنان دبیر جشنواره سینماحقیقت بود.

واکسیناسیون گسترده موجب شد جشنواره پانزدهم به دو صورت آنلاین و حضور اندک تماشاگران در «چارسو» و سالن موزه سینما ۱۸ تا ۲۵ آذرماه ۱۴۰۰ برگزار شود. بخش بین‌الملل نیز دوباره رقابتی شد و بنا به تصمیم شورای سیاست‌گذاری جشنواره، بخش‌های جنبی مثل بخش کرونا یا کارآفرینی کنار گذاشته شد تا بخش رقابتی جشنواره حقیقت به سه بخش ملی، شهید آوینی و بین‌الملل محدود شود. شرط اولین نمایش اثر در جشنواره که سال قبل برای کرونا حذف شده بود دوباره اجرا شد و برای همین از بین ۵۵۱ اثر رسیده به دفتر جشنواره ۴۴۰فیلم در هیئت‌های انتخاب موردبررسی قرار گرفت تادرنهایت در بخش کوتاه ۳۰مستند، نیمه‌بلند ۲۸ اثر، در بخش بلند ۲۳ فیلم و در بخش شهید آوینی نیز ۲۹اثر به رقابت بپردازند. در بخش بین‌الملل نیز ۲۶۱۱ فیلم از ۷۳ کشور درخواست حضور در جشنواره را داشتند که ازاین‌بین ۱۲ فیلم بلند، هفت مستند نیمه‌بلند و ۱۰ اثر کوتاه در کنار سه فیلم بلند، دو مستند نیمه‌بلند و دو اثر کوتاه ایرانی در بخش مسابقه این دوره از جشنواره شرکت کردند. موضوع ایجاد شورای مشاوران و حذف هیئت انتخاب در جشنواره حقیقت در این دوره هم مطرح شد و دبیر جشنواره دراین‌باره گفت: «از آن‌جا

که متولی برگزاری این جشنواره مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی است، احساس شد که پیوستن شورای مشاورین ایجاد شبهه می‌کند و این کار عملیاتی نشد؛ به همین دلیل بازهم سراغ هیئت انتخاب رفتیم. ما تنها کشوری هستیم که در جشنواره‌هایش انتخاب آثار توسط یک هیئت انتخاب انجام می‌شود و بابت این انتخاب پاسخ‌گو نیز باید باشند؛ درحالی‌که در جشنواره‌های خارجی این‌گونه نیست.»

در این دوره، سیاوش سرمدی، وحید فرجی و پژمان مظاهری‌پور اعضای هیئت انتخاب مستندهای بلندبخش مسابقه ملی و ابوالقاسم ناصری، امیرمهدی حکیمی و ماریا ماوتی هیئت انتخاب فیلم‌های نیمه‌بلند معرفی شدند. قیمت بلیت برای خرید در سامانه‌های برخط نمایش آثار جشنواره، برای فیلم‌های کوتاه، نیمه‌بلند و بلند به ترتیب شش، هشت و ۱۲هزار تومان بود؛ همچنین در این دوره مراسم بزرگداشت برای دو هنرمند باسابقه یعنی ارد عطارپور و حبیب والی‌نژاد برگزار شد که در مراسم بزرگداشت ارد عطارپور، نمایش اول فیلم زعفران ساخته ابراهیم مختاری نیز صورت گرفت؛ این اثر ۴۰دقیقه‌ای محصول سال ۱۳۶۹ با همکاری فیلم‌خانه ملی ایران مرمت شد و در جشنواره این دوره به نمایش درآمد.

ارد زند، لقمان خالدی، جواد رمضان‌نژاد، محمد داودی، محمدرضا فرزاد، سعید رشتیان و نفیسه مرشدزاده داوران این دوره بخش مسابقه ملی، محمدعلی فارسی، عبدالستار کاکایی و مصطفی رزاق کریمی سه داور بخش شهید آوینی، هانا پولاک از لهستان، میگوئل ریبرو از کشور پرتغال و محمدرضا عباسیان از ایران مستندهای کوتاه و نیمه‌بلند بین‌الملل و محمد شهباز ایران، ماریا جیووانا واگناس از یونان و آندره هورمن از آلمان داوران فیلم‌های بلندبخش مسابقه بین‌الملل بودند.

سرانجام آیین پایانی جشنواره پانزدهم سینماحقیقت روز پنجشنبه ۲۵آذرماه در تالار وحدت برگزار شد و در آن جایزه ویژه سرباز وطن یادبود شهید سردار قاسم سلیمانی به حسن وزیرزاده برای فیلم آورتین اهدا شد. جایزه تماشاگران (ویژه سرمایه‌گذار) هم به مستند بی‌بی جان (نرگس جودکی و ایمان پاکنهاد) تعلق گرفت.

بهترین فیلم (جایزه تهیه‌کننده): قلعه برقرار (فرشاد فداییان - الهه نوبخت)
بهترین کارگردانی مستند بلند، مسابقه ملی: «دبستان پارسی»(حسن نقاشی)
بهترین کارگردانی مستند نیمه بلند، مسابقه ملی: «قلعه برقرار»(فرشاد فداییان)
بهترین کارگردانی مستند کوتاه، مسابقه ملی: «برگ»(حمید جعفری)
جایزه ویژه هیات داوران، مسابقه ملی: «خروج ممنوع»(علی همراز) و «آن شب»(مینا قاسمی زواره)
بهترین فیلم جایزه شهید آوینی: «سرباز شماره صفر»(محمد سلیمی‌راد)
بهترین فیلم بلند مسابقه بین الملل: «بچه های اعجوبه»(احمد نکتر کوپور، فرانسه ، آلمان و ترکیه) و «چهره پرداز»(جعفر نجفی)
بهترین فیلم نیمه بلند بخش مسابقه بین الملل: «فیلمیک تصویر، دو برداشت»(ساناز سهرابی، کانادا)
بهترین فیلم کوتاه، مسابقه بین الملل: «یک سال در تبعید»(مالاز اوستا، ترکیه)
جایزه ویژه هیئت داوران، مسابقه بین الملل: «استخوان‌های شکسته »(علیرضا معماریانی)

دوره شانزدهم (۱۴۰۱)

تحریم‌های بی‌اثر

شانزدهمین دوره جشنواره سینما حقیقت، نزدیک‌ترین رویداد فرهنگی به ناآرامی‌های پاییز ۱۴۰۱ بود که برخی سینماگران به تأسی از ژان لوک گدار که در می ۱۹۶۸ میلادی مانع برگزاری جشنواره کن شد، تلاش داشتند، «حقیقت» را تعطیل کنند؛ این در حالی بود که ۲۶ تیرماه ۱۴۰۱ فراخوان ارسال اثر به دبیرخانه شانزدهمین جشنواره بین‌المللی فیلم مستند ایران «سینماحقیقت» منتشر شد و تا ۱۵ شهریور مهلت پایان آثار بود. مهلت دریافت اثر با توجه به درخواست مستندسازان تا پایان شهریورماه ادامه یافت و درنهایت ۱۶۱۴ اثر ثبت‌نام و ۵۸۷ فیلم به دبیرخانه جشنواره تحویل داده شد و علی‌القاعده هیچ مستندی هم نبود که به اتفاقاتی که در مهرماه رخ داد، مربوط باشد.

در نشست خبری دوره ۱۶ از جشنواره سینماحقیقت که ۱۷ آذرماه برگزار شد، محمد حمیدی‌مقدم دبیر جشنواره از انصراف ۲۵ فیلم‌ساز از حضور در این رویداد خبر داد و گفت: «نیاز به شفاف‌سازی می‌بینم که بگوییم از میان این تعداد ۵ فیلم مشکل حقوقی داشتند، ۸ فیلم به دلیل فنی از جشنواره کنار رفتند و ۹ تهیه‌کننده تمایلی به شرکت مستندشان در جشنواره «سینماحقیقت» نداشتند. باید بگویم که ۳ فیلم نیز در اعتراض به شرایط کنونی جامعه و ناآرامی‌ها از حضور در این دوره انصراف دادند. ۱۶ فیلم بلند، ۱۵ فیلم نیمه بلند و ۲۰ اثر کوتاه برای رقابت نهایی انتخاب شدند و همچنین ۱۲ فیلم در بخش شهید آوینی و ۹ فیلم خارج از مسابقه خواهیم داشت.»

با آن که تحریم جشنواره چندان اثر نکرد اما به‌هرحال در طول برگزاری بسیاری از پرسش‌ها و واکنش‌ها در این زمینه خبرساز شدند. تعداد آثار مستند رسیده به دبیرخانه جشنواره که حائز شرایط شرکت در مسابقه هم بودند، در این دوره ۱۶ درصد افزایش داشت اما حضور فیلم‌سازان زن در این دوره با کاهش ۱۵ درصدی روبه‌رو شد. تعداد متقاضیان حضور در بخش شهید آوینی نیز ۱۷ درصد رشد داشت. کل آثار متقاضی در بخش بین‌الملل نیز از ۹۵ کشور، ۱۳۴۸ اثر بود که از این تعداد ۲۶۰ فیلم در بخش بلند و ۱۹۵ اثر نیمه‌بلند، ۸۹۳ مستند در بخش کوتاه ثبت‌نام کردند. همچنین ۲۸ فیلم از ۱۶ استان در این دوره حاضر بودند. شانزدهمین جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت که از ۲۰ تا ۲۵ آذرماه به دو صورت آنلاین و اکران در پردیس ملت برگزار شد، در این دوره تحت‌تأثیر برگزاری جام جهانی فوتبال در قطر هم قرار گرفت که به دلیل هم‌زمانی باعث شد جشنواره به‌جای مدت معمول یک‌هفته‌ای در پنج روز برگزار شود.

در این دوره چند روز پیش از آغاز جشنواره و قبل از آن که فهرست اسامی فیلم‌های راه یافته به بخش‌های رقابتی اعلام شوند، مبالغ جوایز در بخش‌های مسابقه ملی، شهید آوینی، جایزه ویژه استعداد نو و جایزه سرباز وطن (یادبود شهید سردار حاج قاسم سلیمانی) که نسبت به سال گذشته رشد داشت، رسانه‌ای شدند. بالاترین جایزه ۵۰ میلیون تومان بود که به تهیه‌کننده بهترین فیلم جشنواره تعلق می‌گرفت و بر اساس رشته این جوایز شامل ارقام ۴۰، ۳۵، ۳۰ و ۲۵ میلیون تومان هم می‌شد. حسن نقاشی، محسن یزدی، مرتضی پایه‌شناس، مهناز مظاهری، سیدحسین حقگو، محمدمهدی فرودگاهی، محمدصادق اسماعیلی، مسعود سفلایی و سعادتعلی سعیدپور به‌عنوان گروه مشاوران انتخاب بخش مسابقه ملی با شانزدهمین جشنواره بین‌المللی «سینماحقیقت» همراهی کردند. همچنین محمدعلی فارسی، رضا پورحسین، سیدعلیرضا حسینی، محمدرضا عباسیان، امیرحسین نوروزی، مکرمه آقایی و سیدحسین صافی داوران بخش مسابقه ملی این دوره از جشنواره بودند. شفیع آقامحمدیان، حبیب والی‌نژاد و اصغر بختیاری هم مستندهای جایزه شهید آوینی را داوری کردند. در مراسم اختتامیه که عصر جمعه ۲۵ آذر در تالار وحدت برگزار شد، محمد خزاعی رئیس سازمان سینمایی گفت: «بیانیه نوشتن درمان درد سینمای ایران نیست.

مشکلات معیشت و اقتصادی عده بسیاری از سینماگران نباید دستاویز بازی‌های سیاسی شود. من مدتی سکوت کردم اما دیشب دلم به درد آمد. نمی‌دانستم به خانواده شهدا چه بگویم، در این کشور خون‌ها ریخته شده. تا زمانی که من در سازمان سینمایی هستم و آقای اسماعیلی مرا در سازمان نگه دارد، قطعاً فیلم بدون حجاب نخواهیم داشت. ما نیامده‌ایم که به دهه‌های ۴۰ و ۵۰ برگردیم این‌جا سینمای جمهوری اسلامی ایران است.»

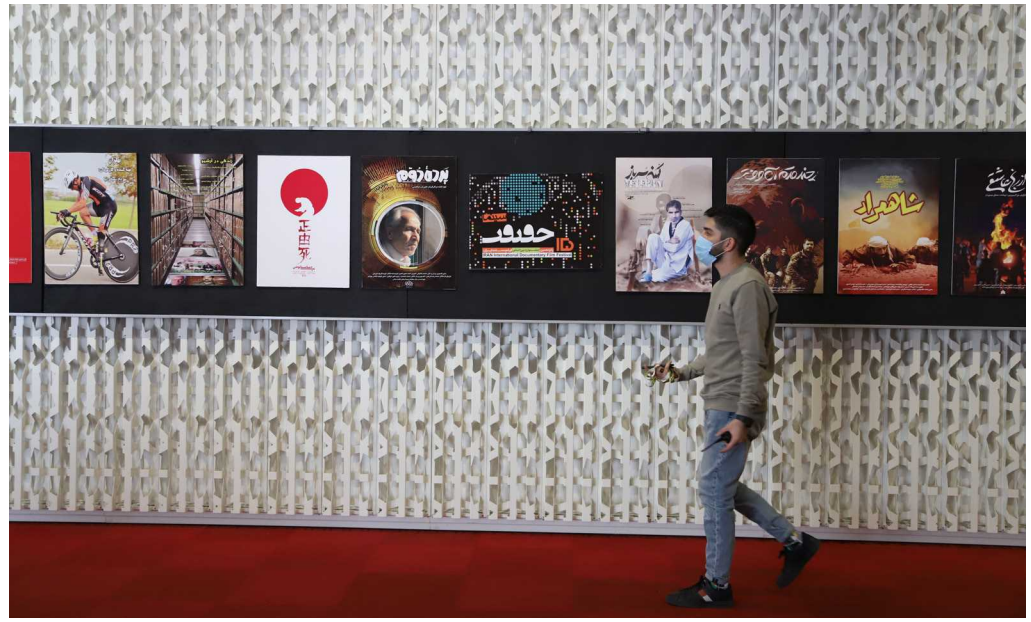
بهترین فیلم(جایزه تهیه‌کننده): «عزیز»
جایزه ویژه هیات داوران، مسابقه ملی: «خونه مامان شکوه»(مهدی بخشی مقدم و مهدی شامحمدی)
بهترین مستند جایزه شهید آوینی: «سه‌نهزارم»(بهروز نورانی‌پور)
بهترین مستند بلند، مسابقه بین الملل: «سه‌نهزارم»(بهروز نورانی پور)
بهترین مستند نیمه بلند، مسابقه بین الملل: «نردبان ایوان»(نیکولای بم، روسیه)
بهترین مستند کوتاه مسابقه بین‌الملل: «یک قایق روی دریا»(آرمان قلی‌پور) و «کشیم عاشق»(امیر آقاعبداللهی)
جایزه ویژه هیات داوران مسابقه بین الملل: «مدار چهل و پنجم»(لارنس ابوحمدان ،اردن)

گفت‌وگو با محمد مقدم؛ مستندساز

اکران، درد بین المللی سینمای مستند است

مسعود میر

آن‌هایی که دیرزمانی است او را می شناسند در برداشتن کلاه از سرشان به احترام این مستندساز در تعجیل هستند و آن‌هایی هم که چون من از نسل دیگریِ می آیند، بواسطه شاگردی در کلاس و زیستن در اتمسفر استادانه‌اش به تعظیم سر فرود می آورند. اما بجز اصالت و استادی، محمد مقدم یک دوست واقعی است برای همه آن‌هایی که به گونه‌ای در بوم زندگی‌شان، خطی از مستند دارند. گفت‌وگو با استاد، مستندساز و رفیق معتبر اهالی مستند پیش چشم شما است.



سینمای مستند ایران چه جایگاهی دارد و کجای دنیای مستند ایستاده‌است. یعنی سینمای مستند ما سینمای پرقدرتی است یا در حاشیه قرار دارد؟

قبل از این که این سؤال را پاسخ دهم، باید بگویم که در مقاطع زمانی مختلف این سؤال‌ها تکرار می‌شوند و ممکن است پاسخ‌های متفاوتی داشته باشند. این مقاطع زمانی، به‌واسطه رشد همه چیزهایی که می‌دانیم خیلی سریع شده، اگر ۲۰ سال یا ۱۵ سال بود، الان زیر ۱۰ سال شده؛ یعنی اهمیت و تأثیر سینمای مستند ایران را اگر با پنج سال قبل مقایسه کنیم، می‌بینیم که اتفاق دیگری دارد می‌افتد. پاسخ دادن به این سؤال‌ها قطعی نیست و پاسخ در زمان خودش است. الان اگر به سینمای مستندمان نگاه کنیم، در کانتکست بزرگ‌تری به اسم سینمای ایران باید ببینیم، که شامل سینمای داستانی و سینمای بدنه است که پول و توجه و سرمایه آن‌جاست. بعضاً فیلم‌هایی به‌عنوان فیلم‌های تجربی یا فیلم‌های مستقل‌تر می‌شناسیم که در حال افزایش هم هستند. ما الان فیلم‌هایی داریم که نمی‌دانیم مستند هستند یا انیمیشن؛ به شکل و شیوه‌ای از سینما ساخته می‌شوند که می‌گویند مستند انیمیشن. ما نمی‌توانیم دقیق ارزش‌گذاری کنیم که بگوییم پایه‌اش چیست. پایه‌اش بر اساس مستند هست که انیمیشن هم دارد یا فیلم انیمیشنی است که مستند به کمکش آمده. با آن مفهومی که از سینمای مستند می‌شناسیم، به معنی کلاسیک‌تر، با وضعیتی که الان در اکران سینمای تجاری می‌بینیم، اگر اغراق نکرده باشیم، می‌توانیم بگوییم سینمای مستند دارد آبروی ازدست‌رفته یا آبروی کاسته شده و تقلیل یافته سینما را می‌خرد. بعضاً رشدی که این سینما در حیطه مسائل اجتماعی و حیات‌وحش و سایر موضوعات داشته، همچنین اشکال جدیدی که از روایت تجربه می‌کند، سبب شده سینمایی باشد که در ابعاد زیبایی‌شناختی و هم در موضوعات و مفاهیمی که کار می‌کند، حرف‌های تازه‌تری داشته‌باشد. به نظر من تأثیرگذاری سینمای مستند بیشتر است هرچند ما با محدودیت‌های اکران که درد بین‌المللی سینمای مستند است، حتی در عرصه جهانی روبه‌رو هستیم. در گذشته سالی یکی دو فیلم در حد خیلی خوب می‌درخشیدند، ولی الان به نظر می‌رسد که دارد تبدیل به یک جریان می‌شود؛ یعنی ساخت فیلم‌های خوب و فکر شده، با حرف و زبان و دغدغه‌های تازه، در حال تبدیل‌شدن به یک رویه است.

با آن مفهومی که از سینمای مستند می‌شناسیم، به معنی کلاسیک‌تر، با وضعیتی که الان در اکران سینمای تجاری می‌بینیم، اگر اغراق نکرده باشیم، می‌توانیم بگوییم سینمای مستند دارد آبروی ازدست‌رفته یا آبروی کاسته شده و تقلیل یافته سینما را می‌خرد

می‌خواهم از
بگیرم. کم‌وبیش دار
پیش صحبت می‌کنیم،
فضا شده بودید. به نظر
داستانی ما خیلی س
دفاعی بود؛ سینمای
زیاد پل زده بود بین س
و دل خارجی‌ها. آن زما
تک چراغ‌ها و تک‌ستا
شما سینمای مستند را
کردید و الان با چه چیز

پرسش خوبی است، برای
سرراست‌تر و روشن
قبل، حتی سه دهه قبل،
مستند صحبت می‌کر
که تولیدکننده، مشتری
بود، تلویزیون بود. به‌ن
وزارت ارشاد، کانون پ
وزارتخانه‌ها که بخش س
کارهایی به اسم مستند
ما می‌دانیم شرکت نف
انقلاب برای خودش تشک
مستندسازی داشته یا ص
مس و صنایع بزرگ به ای
آمده بودند. تشکیلا
آموزش‌وپرورش ک
جشنواره رشد درآمده
این زمینه کار می‌کر
ولی همه این‌ها س
لاک خودشان داشتن
موضوعات تخصصی
سفارش داده خودشا
را انجام می‌دادند. تولید
مستند به این مفهومی
که ما می‌شناسیم، که
مشتری‌اش عموم مردم
هستند، دغدغه‌های
اجتماعی، تاریخی و
محیط‌زیست دارد بر
عهده تلویزیون بود؛
سنتی در دهه ۴۰
شکل گرفت و خوب
هم شروع کرد و
تداومش بعد از انقلاب
هم خوب بود. حمایتی

یادم هست نیمه دهه ۷۰ سیمافیلم از بی‌بی‌سی درخواست کرد و تیمی آمد و دو قسمت راجع به حیات‌وحش دریایی ایران ساختند که فیلم خاصی هم نبود، ولی به‌هرحال چشمگیر بود، چون بی‌بی‌سی با آن سنت‌های پرقدرتی که در فیلم‌سازی حیات‌وحش داشت ساخته بود. ولی با فاصله کمی می‌بینیم که جوانانی پا به این عرصه گذاشتند که موفق عمل کردند.

که همیشه صحبتش هست، وجود دارد. چند شبکه تلویزیونی داشتیم که به‌مرور بیشتر هم شدند، بخش قابل توجهی از تولیداتشان فیلم‌های مستند بود. سریال، فیلم داستانی و تله‌تئاتر و تولیدات نمایشی دیگری هم بودند، اما تولیدات مستند به دلیل ارزان‌تر بودن بیشتر بود، ولی این فیلم‌ها به شکل مطلوبی پخش و دیده نمی‌شدند؛ بنابراین بازخورد مثبتی از این مستندها نمی‌گرفتیم. چون تلویزیون تقریباً تنها پایگاه سفارش‌دهنده و نمایش‌دهنده چنین فیلم‌هایی بود، سایه تلویزیون را هم در این آثار می‌دیدیم؛ یعنی ما به‌ندرت می‌توانستیم مستندهای اجتماعی ببینیم که در تلویزیون ساخته می‌شد، اما به فراوانی موضوعاتی که مربوط به تاریخ، تمدن، جغرافیا و مشاهیر تاریخی و ادبیات بود می‌دیدیم؛ بعضی‌هایشان هم استانداردهای خوبی داشتند، ولی از دهه ۷۰ به شکل جدی‌تری سینمای مستند، با توجه به این‌که ویدئو می‌آید، نگاتیو کنار می‌رود، دیجیتال می‌آید، دموکراتیک‌تر می‌شود. افراد بیشتری پا به این عرصه می‌گذارند، تولید فیلم ارزان‌تر می‌شود، آدم‌های مستقل پیدا می‌شوند و آرام‌آرام این سینما از انحصار تلویزیون خارج می‌شود که با تنوع چشمگیری هم مواجه هستیم. مراکز مختلف که در رأسش مرکز گسترش بود، با توجه به مأموریتی که داشت، تولید این فیلم‌ها را شروع کرد و در ژانرهای متنوعی هم کار کرد. هر چه جلوتر می‌آییم، آدم‌های خودش را هم پیدا می‌کند؛ یعنی کسی را در دهه ۷۰ برای این‌که یک فیلم زیست‌محیطی جدی، با آن استانداردهای بی‌بی‌سی گونه که همه خیلی دوست دارند بسازد، تقریباً نداشتیم. یادم هست نیمه دهه ۷۰ سیمافیلم از بی‌بی‌سی درخواست کرد و تیمی آمد و دو قسمت راجع به حیات‌وحش دریایی ایران ساختند که فیلم خاصی هم نبود، ولی به‌هرحال چشمگیر بود، چون بی‌بی‌سی با آن سنت‌های پرقدرتی که در فیلم‌سازی حیات‌وحش داشت ساخته بود. ولی با فاصله کمی می‌بینیم

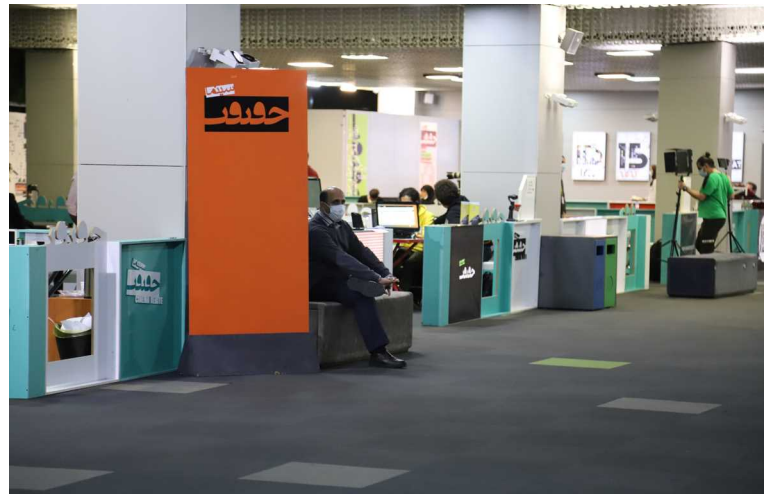
جشنواره‌های فیلم مستند که خود سازمان محیط‌زیست هم به‌صورت نامرتب برگزار می‌کرد، باعث شد حجم انبوهی از فیلم‌سازان به‌این سمت بیایند. پیش‌تر در تلویزیون کارگردانانی بودند که با موضوع تاریخ و تمدن و باستان‌شناسی کار می‌کردند؛ مشخصاً شخصی مثل حمید سهیلی که به‌طور تخصصی در دهه ۶۰ روی موضوعات معروف به میراثی تمرکز کرده و متخصص شده بود؛ آدم‌های این‌چنینی خیلی کم بودند. گروه‌های مختلف تلویزیون می‌توانستند مستندهایی راجع به خانواده و موضوعات صنعتی یا حتی درباره جنگ بسازند، یعنی آدم‌ها به شکل تخصصی کار نمی‌کردند؛ این اتفاق از دهه ۷۰ به بعد جدی‌تر شد. الان شاخه‌شاخه شده و می‌بینیم که انبوهی از افراد شناخته شده و ناشناس در ژانرهای مختلف مستندسازی به شیوه‌های گوناگون کار می‌کنند.

تلویزیون که در گذشته به‌عنوان تنها مرکز تولید و پخش مستند بود، الان مصرف‌کننده است. درست است؟

تا اندازه‌ای.

تلویزیون احتمالاً با ضریبی بیش‌از حد ۷۰ درصد چیزی که نیاز به پخش دارد را تولید نمی‌کند.

در هر خانواده‌ای بروید و با افراد بزرگ‌تر صحبت کنید و بپرسید که انتخاب اولتان چیست، می‌گویند فیلم مستند یا مستند حیات‌وحش. خانواده‌ها خیلی با احترام به سینمای مستند نگاه می‌کردند. مثل کتاب خواندن است. این



جشنواره سینما حقیقت مرجعی شده که در اکثر کشورها چنین فضایی وجود ندارد. این جشنواره بودجه‌ای دارد، حمایت دولتی می‌شود و به شکل جدی درصد بالایی از مستندسازان خرد و کلان، چشم‌اندازشان سینما حقیقت است؛ جایی است که آثار را معرفی می‌کند و بخشی از معرفی اکران را هم بر عهده دارد. وقتی یک فیلم سروصدا می‌کند، جایزه می‌گیرد یا اصلاً جایزه نمی‌گیرد، ولی مورد توجه قرار می‌گیرد، فرصت برای دیده شدنش هم مهیا می‌شود

جریان و جنبشی بود که از چند دهه قبل با دوبله فیلم‌های خارجی شروع شده بود و روی آن‌ها تأثیر می‌گذاشت. بخش زیادی از آموزه‌های ما، مثل بقیه چیزها، از آن طرف آمده و از روی دست آن‌ها نگاه کردیم، ولی به‌مرور توانستیم بومی‌اش کنیم؛ مثلاً مستندهای اجتماعی که در ایران ساخته می‌شود، مثل سینمای داستانی ما، یک‌جورهایی لهجه خاص خودش را پیدا کرده، یعنی بومی‌سازی شده. مستند اجتماعی در همه جای دنیا ساخته می‌شود، ولی فیلم‌های ایرانی یک کاراکتری پیدا کرده‌اند، یعنی از ریتم و نوع تمرکز و نوع پردازش و طراحی‌ای که می‌کنند متوجه می‌شوید که ایرانی است؛ درواقع در برخی از ژانرهای مستندسازی به یک تألیف رسیده‌اند.

اشاره کردید که اکران در سینمای مستند یک درد بین‌المللی است. بیاییم درباره نمایش فیلم مستند صحبت کنیم. تجربه خودتان با توجه به سفرها و حضورهایی که در جشنواره‌های خارجی داشته‌اید به چه شکل بود؟ اوضاع ما چگونه است؟

من خیلی آدم مناسبی برای پاسخ دادن به این سؤال نیستم؛ چون دوستان دیگری هستند که این مسائل را با دقت بیشتری کاویده‌اند و می‌توانند حتی نظر دقیق آماری بدهند. ولی آنچه من دیده‌ام، خیلی وضعیت اکران و دیده شدن فیلم‌های مستند ما با وضعیتی که مثلاً در اروپا و آمریکای لاتین هست، فرق نمی‌کند. اغلب آن کشورها هم یکی دو سینما دارند، در سانس‌های خاص و علاقه‌مندان خاص خودش، که این علاقه‌مندان تیپ‌های جهانی هستند، انگار کپی پیست شده‌اند، چه در تهران، چه در آمستردام و دهلی و مصر و آمریکا، این‌ها طرفداران فیلم مستند هستند. خیلی مواقع هم خودشان چنین فضاهایی را راه می‌اندازند؛ مثلاً من در برزیل دیدم یک سینما در یک سانس، فیلم مستند نمایش می‌داد که دولتی هم نبود. یکسری علاقه‌مند، مثل یک کلوب این کار را شروع کرده بودند. در ایران هم جشنواره سینماحقیقت مرجعی شده که در اکثر کشورها چنین فضایی وجود ندارد. این جشنواره بودجه‌ای دارد، حمایت دولتی می‌شود و به شکل جدی درصد بالایی از مستندسازان خرد و کلان، چشم‌اندازشان سینماحقیقت است؛ جایی است که آثار را معرفی می‌کند و بخشی از معرفی اکران را هم بر عهده دارد. وقتی یک فیلم سروصدا می‌کند، جایزه می‌گیرد یا اصلاً جایزه نمی‌گیرد، ولی موردتوجه قرار می‌گیرد، فرصت برای دیده شدنش هم مهیا می‌شود. از پالس‌هایی که از مخاطبان می‌آید، فرصتی فراهم می‌شود که در گروه هنر و تجربه یا فلان دانشگاه نمایش داده شود. فیلم مستند برخلاف فیلم داستانی، به خاطر ذات و ماهیتش، سینما یا پلتفرم‌های نمایشی می‌خواهد. تلویزیون همچنان مثل همه جای دنیا مرجع و پایگاه اصلی پخش فیلم‌های مستند است، ولی بخش‌های دیگری که ازنظر ما یک مقدار گم است، بخش مستندهای تخصصی

است. پشت این فیلم‌ها مثل خیلی جاهای دنیا مثل آمریکا و بخشی از اروپا، دانشگاه‌ها هستند. شاید حدود یک قرن باشد که دپارتمان‌های جدی سینمای مستند، در دل این‌ها گروه‌های پژوهشی که کار تولید هم نمی‌کنند، حضور دارند. این دپارتمان‌ها آرشیوها و نمایش‌های منظمی دارند. خیلی کلاسه‌بندی شده و مرجع هستند، مثل دانش‌پژوهی که به کتابخانه می‌رود و مطالعه می‌کند و برای کارهای پژوهشی‌اش کتاب می‌گیرد، این‌ها دارای رفرنس هستند و فیلم می‌دهند. بخش زیادی از این فیلم‌ها را هم البته می‌توانید در فضای مجازی ببینید. قطعاً دوستانی هستند که نظر دقیق‌تری در این زمینه داشته باشند، ولی من بعید می‌دانم کشوری مثلاً ۵۰ سال فقط فیلم مستند نمایش دهد. ممکن است خیلی از طرفداران سینمای مستند بگویند سینماتک فرانسه این کار را می‌کند، ولی آن‌جا فیلم مستند نشان نمی‌دهند، فیلم‌های هنری نمایش می‌دهند که مستند هم در دلشان هستند. همین قضیه درباره فیلم‌های انیمیشن هم صدق دارد.

معتبرترین جشنواره مستند در دنیا، جشنواره ایدفا است. نمی‌خواهم جشنواره‌ها را مقایسه کنم و منظورم یک دوره خاص هم نیست. اما ما جشنواره‌ای داریم که یک جوان ۱۷ ساله است. فیلم به جشنواره سینماحقیقت می‌آید، برای تماشای بعضی فیلم‌ها صف بسته می‌شود و حتی به نمایش دوم و نمایش ویژه آخر شب هم می‌رسد، اما بعد از جشنواره این سینما فراموش می‌شود. انگار فیلم مستند فقط در جشنواره سروشکل دارد، برخلاف فیلم داستانی. چرا این اتفاق می‌افتد؟

تعبیر من بیشتر به یک استعاره شبیه است. ببینید در ورزش هم کسانی هستند که به استادیوم می‌روند و مسابقه‌ای را از نزدیک و به‌طور زنده نگاه می‌کنند و برایش وقت می‌گذارند و بلیت می‌خرند. آن شور با هم بودن در استادیوم لذت‌بخش است. وگرنه شما می‌توانی پایت را روی پایت بیندازی و در تلویزیون‌های بزرگ خانگی مسابقه را تماشا می‌کنند. ولی آن هیجان بودن در استادیوم چیزی دیگری است. بخشی از داستان ما هم همین است. طرفداران چنین سینمایی کلاً می‌خواهند در این هیجان شریک باشند.

درواقع آیین جشنواره را به‌جا بیاورند.

دقیقاً. این لمس فیزیکی است. چنین افرادی دوست دارند خودشان تجربه کنند. راجع به تداوم، سالیان سال به این مسئله فکر شده و تلاش کرده‌اند که جواب بدهند. فکر می‌کنم یکی جشنواره سینماحقیقت است و دیگری جشنواره پویانمایی تهران که حدوداً دو دهه سابقه دارند. یکی از دلایل ماندگاری و اقبالی که از سمت مخاطبان به این‌ها می‌شود، با توجه به این‌که این‌ها جشنواره‌هایی هستند که متولی‌شان

درورزش کسانی هستند که به استادیوم می‌روند و مسابقه‌ای را از نزدیک و به‌طور زنده نگاه می‌کنند و برایش وقت می‌گذارند و بلیت می‌خرند. آن شور با هم بودن در استادیوم لذت‌بخش است. وگرنه شما می‌توانی پایت را روی پایت بیندازی و در تلویزیون‌های بزرگ خانگی مسابقه را تماشا می‌کنند. ولی آن هیجان با هم بودن در استادیوم چیزی دیگری است. بخشی از داستان ما هم همین است. طرفداران چنین سینمایی کلاً می‌خواهند در این هیجان شریک باشند

سال‌هایی بوده که تولیدات بخش خصوصی، فیلم‌های فیلم‌سازان مستقل که وارد جشنواره شده، با تولیدات دولتی برابری می‌کرده یا بیشتر هم بوده. وقتی فیلم‌ساز فیلمی که برایش زحمت کشیده و احتمالاً زیر بار ممیزی‌های مرسوم هم نرفته، نمایش داده می‌شود اعتماد پیدا می‌کند

مراکز دولتی هستند، کل محصولات سینمایی را بغل کرده و در خودش راه داده. سال‌هایی بوده که تولیدات بخش خصوصی، فیلم‌های فیلم‌سازان مستقل که وارد جشنواره شده، با تولیدات دولتی برابری می‌کرده یا بیشتر هم بوده. وقتی فیلم‌ساز فیلمی که برایش زحمت کشیده و احتمالاً زیر بار ممیزی‌های مرسوم هم نرفته، نمایش داده می‌شود اعتماد پیدا می‌کند. فیلم‌ساز می‌آید و این جشنواره را برای خودش می‌داند؛ گرچه روی پیشانی‌اش هم نوشته شده جای دولتی، ولی آن وجهه عمومی و ملی را هم پیدا می‌کند. این وجاهت بالاخره ارزش است که ایجاد شده، بنا به خواست دو طرف؛ یعنی تعادل برقرار شده. همین علت هم به‌احتمال زیاد باعث تداوم و حیاتش شده. اگر در این رویه دخالتی ایجاد شود و یک مقدار آمرانه‌تر برخورد شود، احتمال این‌که این میزان استقبال افت کند هست. شهری مثل تهران با انبوهی سالن‌های خصوصی و دولتی خالی افتاده‌اند که دوست دارند نمایش فیلم داشته باشند. در طول سال می‌توانند این فیلم‌ها را اکران کنند، ولی در دهه ۶۰ و ۷۰ تلاش شد که جاهایی هم به شکل محفلی، هم به شکل جدی، کلوب‌های ثابتی برای نمایش فیلم‌های مستند و انیمیشن ایجاد شود، ولی این کار تداوم نداشت. سؤال بزرگ این‌جاست که چرا ما در شهری مثل تهران جایی را نداریم که هزاران دانشجوی رشته هنر و ده‌ها هزار علاقه‌مند به سینمای مستند به تماشای فیلم‌ها بنشینند. همین تعداد کافی هستند که سالن‌ها را پر کنند. راه‌هایی احتمالاً می‌شود برایش پیدا کرد، که یک جایی شعله‌ور شود و همه بدانند که اگر ما می‌خواهیم فلان فیلم را ببینیم باید برویم فلان سالن. این چند دهه تلاش‌هایی شده ولی همیشه در بین راه این استقبال کم شده و به تعطیلی کشیده که این خودش موضوع یک نشست است. از این نشست‌های آسیب‌شناسی هم زیاد برگزار می‌کنند. بارها تصمیم گرفته شده که فلان سالن اختصاص داده شود، اعلام هم شده، ولی تداوم نداشته. چه اتفاقی می‌افتد که تداوم نیافته؟ این نشدنی نیست، بلکه شدنی هست و باید هم بشود. منتها یک‌بار بنشینند و یک کار اساسی بکنند. احتمالاً باید این کار به اهلش بسپارند؛ مثلاً متولی این کار انجمن صنفی سینمای مستند باشند. اگر خود این بدنه مشارکت کند، توان زیادی دارند و می‌توانند آدمش را هم بیاورند. از زیر سنگ هم که شده، در طول سال مشتری‌اش را هم فراهم می‌کنند. نداشتن یک سینما و پر کردنش در طی یک سال، برای اهالی سینمای مستند یک‌جور سرشکستگی است.

می‌خواهم از اولین مواجهه‌تان با سینما حقیقت بپرسم. چه چیزی در سینما حقیقت ما خوب است و چه کاستی‌هایی دارد؟

از اولین دوره من حضور داشتم و فیلم می‌دیدم. چند دوره هم فیلم داشتم و چند دوره هم به‌عنوان مشاور و داور مشارکت کردم. بیش از هر چیزی خودم را یک طرفدار می‌دانستم؛ علاقه‌مندی که دوست داشتم بیایم و فیلم ببینم. حتی سال‌هایی که گرفتار بودم، آرزو می‌کردم آبان و آذرماه سر کار نباشم و جوری تنظیم کنم که آن یک هفته یا ۱۰ روز را برای این داستان خالی نگه‌دارم. کاری که خیلی از دوستان دیگر هم می‌کنند. بخشی از تماشاگران این سینما، اهالی بدنه همین سینما هستند. این جشنواره در همه دوره‌هایش به شکل پروپیمانی بوده، مثل وعده‌گاهی است که همه منتظرش هستند. حالا ممکن است گاهی افت کند که این هم طبیعی است. همین رویکرد و توجه و انتظاری که برایش داریم نشان‌دهنده اهمیتش است. اگر فیلمی می‌سازی، اولین پلنی که داری نمایش در جشنواره سینماحقیقت است که نشان‌دهنده این است که اتفاقات درستی رخ داده، درست زیرسازی شده و درست جلو رفته است. مثل هر موضوع دیگری هم باید آسیب‌شناسی شود. در جنبه‌هایی هم دارای نقدهایی است. دوستان هرسال تلاش می‌کنند که کارهای به‌روزتری انجام دهند، مثل زمان کرونا که بخشی از جشنواره به‌صورت مجازی برگزار شد. به نظرم وقتش رسیده که حواشی برگزاری جشنواره پررنگ‌تر شود که این امر می‌تواند اعتبارش را بالا ببرد. پنل‌ها، نشست‌ها، نه این‌که نباشد، همیشه هم بوده، ولی این پنل‌ها به‌اندازه خود فیلم‌ها بار و دستاورد به همراه دارند. برنامه داشتن برای فردای اختتامیه جشنواره، که یک تیم از فردایش شروع به کار کنند. اهالی بدنه این سینما مشاور بشوند که این حواشی را به بهترین شکل برگزار کنند. مسئله دیگر این است که جشنواره عمومی‌تر و مردمی‌تر برگزار شود؛ راه‌هایی پیدا شود که مردم، نه به آن مفهوم توده‌ها و مردم کوچه و بازار اما بدنه مردم را هم با شگردهایی جذب کنند تا بیایند فیلم‌ها را ببینند. مثلاً بخشی از فیلم‌هایی که ساخته می‌شود موضوعات کلاسی و دانشگاهی رشته روانشناسی و علوم ارتباطات و جامعه‌شناسی است. چرا نباید در این زمینه کار شود که کل روز آن دپارتمان تعطیل شود و دانشجویان بیایند و این فیلم‌ها را ببینند. دبیرخانه جشنواره باید روی این موضوع کار بکند. مثلاً دانشگاه علامه، این‌همه دانشجوی خوش‌فکر و کتاب‌خوانده و به‌روز دارد، حالا که جشنواره‌ای در حال برگزاری است و کلی فیلم‌های درجه‌یک با نگاه‌های نقادانه به جامعه دارد، برخلاف اغلب فیلم‌های داستانی، خوب است که این افراد به جشنواره بیایند. حتی بدترین فیلم‌های مستند را که می‌بینیم، با یک احساس رضایت که ناشی از آگاهی است سالن را ترک می‌کنیم؛ برعکس برخی فیلم‌های اکثر داستانی که طلبکار از سالن بیرون می‌آیی، چون فقط وقتت را گرفته است. باید روی این سینما با این تأثیرگذاری که در ابعاد مختلف دارد، کار شود. ممکن است جشنواره به شکل موازی در چند استان دیگر هم برگزار شود، که این اتفاق خیلی خوب است و مردم هر آنچه این‌جا نمایش

مسئله این است که جشنواره عمومی‌تر و مردمی‌تر برگزار شود؛ راه‌هایی پیدا شود که بدنه مردم را هم با شگردهایی جذب کنند تا بیایند فیلم‌ها را ببینند مثلاً بخشی از فیلم‌هایی که ساخته می‌شود موضوعات کلاسی و دانشگاهی رشته روانشناسی و علوم ارتباطات و جامعه‌شناسی است.

داده می‌شود در شهر خودشان ببینند؛ گرچه هرگز این واخوردگی مرکز و غیرمرکز زدوده نخواهد شد. همیشه می‌گویند که بالاخره مرکز امکانات دیگری دارد و من دارم یک کپی از آن را این‌جا می‌بینم. قرار نیست جشنواره با همین ریخت‌وپاش‌ها در شهرهای دیگر هم برگزار شود.

با توجه به فیلم‌هایی که به جشنواره آمدند و درخشیدند، می‌توان سوژه‌ها را تفکیک‌بندی کرد و گفت که فیلم مستند نبض زنده احوالات جامعه ماست؟

این حرف به نحوی کاملاً درست است؛ وقتی به جشنواره سینماحقیقت می‌روید، فیلم پرتره، تاریخی، زیست‌محیطی و غیره می‌بینید، درواقع ایران را با همه تفاوت‌ها و تضادها و موضوعات و چالش‌های مختلف می‌بینید. وقتی ما فیلم مستند می‌بینیم یک چشممان می‌خندد و از چشم دیگرمان اشک جاری است. انگار ما را از آب سرد درمی‌آورند و می‌کنند در آب جوش. یک فیلم تو را خیلی امیدوار می‌کند، مثلاً از یک گوشه مملکت صدای خوبی شنیده می‌شود، ولی فیلم دیگر کاملاً برعکس است. این سینما کلی فیلم خوب و بد دارد. نکته پارادوکسیکالی وجود دارد که به خود فیلم‌سازان برمی‌گردد و ربطی هم به جشنواره ندارد، ولی جشنواره می‌تواند کاری در این زمینه کند؛ فیلم‌هایی که موفقیت به دست می‌آورند، مثلاً در یک موضوع خاص، سال بعد بیشتر آثار حاضر در جشنواره با محوریت فیلم موفق سال قبل هستند؛ یعنی انگشت‌های اشاره پنهان و آشکار، موفقیت را به آن سمت نشان می‌دهد. یک سری از دوستان هم اصولاً در همین جشنواره خط می‌گیرند و اگر بی‌احترامی نباشد، برخی هم یک تنبلی ذهنی دارند و دنبال همین‌جور موفقیت‌ها هستند که ادامه‌اش دهند.

و جشنواره این اجازه را به آن‌ها می‌دهد.

بله، جشنواره ناخواسته چنین افرادی را هل می‌دهد و انگار دوستان از این سر سالن به آن سوی سالن کشیده می‌شوند. به‌ندرت هستند کسانی که کار خودشان را می‌کنند؛ خوشبختانه این افراد هم کم نیستند که تحت‌تأثیر جشنواره و فیلم‌های موفق قرار نمی‌گیرند. واقعیت این است که گروه عظیمی از دوستان، به‌ویژه جوانان و کسانی که نفس جشنواره برایشان مهم است، این موفقیت‌ها را دنبال می‌کنند.

وقتی به جشنواره سینماحقیقت می‌روید، فیلم پرتره، تاریخی، زیست‌محیطی و غیره می‌بینید، درواقع ایران را با همه تفاوت‌ها و تضادها و موضوعات و چالش‌های مختلف می‌بینید وقتی ما فیلم مستند می‌بینیم یک چشممان می‌خندد و از چشم دیگرمان اشک جاری است. انگار ما را از آب سرد درمی‌آورند و می‌کنند در آب جوش. یک فیلم تو را خیلی امیدوار می‌کند، مثلاً از یک گوشه مملکت صدای خوبی شنیده می‌شود

طبق فرمایش خودتان، جشنواره تنها نقطه ظهور و بروز کار یک مستندساز است. از این جهت نباید به این افراد حق داد؟

نه، در این‌جا دیدگاه من یک مقدار رادیکال است؛ یعنی اصلاً موافق نیستم که مستندساز به خاطر این‌که فلان فیلم موفق بوده حالا باید برود در همان راستا کار کند.

نه این‌که همان سوژه را دوباره دست بگیرد. شاید این‌ها بهانه‌ای باشد برای دیده شدن چنین افرادی. مثلا بگویند الان در این مسیر چراغ وجود دارد، بنابراین به این جاده برویم.

فکر می‌کنید این روند درستی است؟ که اگر موفقیت را در یک زمینه دیدیم بگوییم آخ جان این جاده آسفالت شده و ساخته شده، پس برویم در این مسیر، چون احتمال موفقیتمان بیشتر است؟ درست هم فکر می‌کنند، جهانی‌اش هم همین‌طور است. من همیشه می‌گویم یک توافق نانوشته و توافق پنهان و گاهی موذیانه وجود دارد بین جشنواره‌ها و سازندگان، که تو می‌دانی اگر فیلمت این لحن را بگیرد شانس بیشتری داری. ولی ممکن است چیزهای دیگری را از فیلمت بگیری؛ مثلاً بار تأثیرگذاری یا عملی‌اش را بگیری یا فکر کنی نوع روایتت این شکلی آرتیستی‌تر است، جشنواره پسندتر است و از روایت کلاسیک صرف‌نظر کنی؛ درصورتی که آن روایت کلاسیک ممکن است به فیلم یک بار و ارزش دیگری بدهد. وقتی که معطوف به دیده شدن و پذیرفته شدن در جشنواره‌ها می‌شود، آسیب‌های خودش را هم دارد. کاری هم نمی‌شود کرد. جشنواره محلی است برای نمایش فیلم‌ها، ولی هر سال هیئت‌انتخاب و هیئت‌داوران مختلفی می‌آیند که ممکن است سلایقشان با داوران سال‌های قبل متفاوت باشد. فیلم‌سازان باهوش، توان و شامه‌اش را دارند که بدانند چه جور فیلم‌هایی می‌توانند در جشنواره سروصدا کنند و همان مسیر را می‌روند.

می‌دانم که امسال درگیر انتخاب فیلم‌ها بودید و از نزدیک در جریان فیلم‌ها هستید. فیلم‌های جشنواره امسال به چشمتان چگونه آمدند؟

امیدوارم حرفی که می‌زنم احساسی نباشد و منصفانه بگویم. من وقتی که با تردید پذیرفتم کنار دوستان باشم، به‌عنوان کسی که مشورت می‌دهد، نه به معنای هیئت انتخاب، با خودم این سؤال را می‌کردم که چقدر کار خوب و چشمگیر می‌تواند تولید شده باشد. فیلم‌های مستند اغلب حاصل چند سال کار و پژوهش هستند. معمولاً به شوخی و جدی می‌گویم یک فیلم خوب مستند را بعید می‌دانم یک‌ساله بشود ساخت، نه که نشود. به نظرم مستندساز مثل کشاورزی است که دارد رشد گیاهش را با صبر و حوصله تماشا می‌کند و از گزند خیلی چیزها مصون نگهش می‌دارد تا به نتیجه برسد. بعضی از فیلم‌ها، نه که از حد انتظار ما بالاتر باشند، من مخاطب را به هیجان می‌آوردند؛ برای این‌که با فیلم‌هایی مواجه می‌شوی که از فیلم‌سازان شناخته‌شده نیستند. نسل باهوش جدیدتری پا به میدان گذاشته‌اند که روی شانه‌های بزرگان ایستاده‌اند، ولی پیداست

معمولاً به شوخی و جدی می‌گویم یک فیلم خوب مستند را بعید می‌دانم یک‌ساله بشود ساخت، نه که نشود. به نظرم مستندساز مثل کشاورزی است که دارد رشد گیاهش را با صبر و حوصله تماشا می‌کند و از گزند خیلی چیزها مصون نگهش می‌دارد تا به نتیجه برسد. بعضی از فیلم‌ها، نه که از حد انتظار ما بالاتر باشند، من مخاطب را به هیجان می‌آوردند؛ برای این‌که با فیلم‌هایی مواجه می‌شوی که از فیلم‌سازان شناخته‌شده نیستند

که درس‌ومشقشان را خوب انجام داده‌اند؛ یعنی خوب مطالعه کرده‌اند. فیلم‌هایی دیدم که طراحی و پیش بردن داستان و این مراقبت و این حس‌وحال روان و یکدستی که در فیلم وجود دارد، حاصل تصادف نمی‌تواند باشد؛ حاصل بینش و هوش و فهم زیبایی‌شناختی فیلم‌ساز است. استانداردهایی که لازمه یک فیلم مستند خوب است را دارند. در بعضی از فیلم‌ها در دوره‌های مختلف می‌دیدیم که موضوع فیلم پرانرژی است ولی فیلم‌سازی خوبی نشده است، ولی به خاطر انرژی موضوع و سوژه دیده می‌شوند. ولی الان نه که بگویم برای این دوره خاص است، بلکه در این دوره چشمگیر است؛ هرچند در دوره‌های قبل هم یادم هست که در هیئت داوری بودیم، انتخاب فیلم‌های خوب که آن‌قدر زیاد بودند برایمان دشوار می‌شد. این‌همه فیلم خوب در ژانرهای مختلف، همه در کنار هم. لازم نیست حتماً ۱۰ فیلم خوب ساخته شود، یک فیلم خوب هم کافی است، ولی امسال فیلم‌های خوب زیاد داریم. شما با یک نوع از سینما مواجه هستید که به شما دارد پیشنهاد تازه‌ای می‌دهد، یعنی حداقل به سینمای مستند ما دارد پیشنهاد می‌دهد. نمی‌توانم اسم ببرم که کدام فیلم، ولی این‌ها نشان‌دهنده هوشمندی و ذائقه پرورش‌یافته و خوش‌فکری سازنده‌اش است.

امسال فیلم‌های خوب زیاد داریم. شما با یک نوع از سینما مواجه هستید که به شما دارد پیشنهاد تازه‌ای می‌دهد، یعنی حداقل به سینمای مستند ما دارد پیشنهاد می‌دهد. نمی‌توانم اسم ببرم که کدام فیلم، ولی این‌ها نشان‌دهنده هوشمندی و ذائقه پرورش‌یافته و خوش‌فکری سازنده‌اش است.

به نظر شما سینمای مستند ما سینمای دولتی است؟

هم بله هم خیر.

بله به خاطر این‌که پایگاهش مرکز است...

تلویزیون همچنان سفارش‌دهنده مستند است. ارگان‌های دیگر هم طی چند سال اخیر سفارش داده‌اند که اکثر منشأ دولتی دارند. و خیر، برای این‌که در کنار همه این‌ها فیلم‌سازان مستقل با قدرت کار می‌کنند، فیلم‌های خوب می‌سازند؛ فیلم‌هایی که بعضاً می‌توانستند در بخش‌های دولتی ساخته شوند. در گذشته وقتی به مرکز ساخت فیلم مستند فکر می‌کردیم، جز تلویزیون گزینه‌ای دیگر به ذهن نمی‌رسید. الان الی ماشاالله مرکز هست، علاوه بر این‌که افراد خودشان مستقل عمل می‌کنند. نیمی از فیلم‌هایی که می‌بینیم تهیه‌کنندگانشان تیمی هستند که فیلم را ساخته‌اند؛ البته این هم به خاطر قد و قواره سینمای مستند است. به‌هرحال بعضی از ژانرها و بعضی از شیوه‌ها، سینمای گرانی نیست، یعنی حداقل با پول خودشان می‌توانند فیلم بسازند. لازم نیست حتماً اسکناس داشته باشند.

در خیلی از جاهای دنیا، تلویزیون که همیشه مشتری بوده، سفارش داده و خودش هم پخش کرده، الان خیلی روی فضاهای خبری تأکید می‌کنند؛ چه شبکه‌های تلویزیونی، چه پلتفرم‌های مختلف که جنبه خبری دارند. با این‌که می‌دانم یکی دو پلتفرم نمایش مستند داریم، ولی همچنان خیلی پویا نیستیم. شما نظرتان در این‌باره چیست؟

منظورتان از خبری چیست؟

به‌طور مثال، همان بی‌بی‌سی‌ها آمدند و کارگروه‌های خودشان را کنار گذاشتند و مواجه‌اند با همان جوانان و مستقل‌سازان و می‌گویند الان جنگ غزه است، کسی اگر فیلم خوب ساخته، من می‌خرم. انگار این در یچه هنوز برای مستندسازان ما باز نیست. ما محدودیت‌های تلویزیون و شبکه‌های اطلاع‌رسانی و پلتفرم‌ها را داریم.

این‌که تلویزیون‌های خارج از ایران به فیلم‌سازان مستقل رو می‌کنند، چند مزیت دارد. خب آن‌ها خیلی بروکراسی ندارند. پروداکشن‌های عظیم فیلم‌های خبری هم که اصولاً زیبایی‌شناسی بر آن حاکم است، با استانداردهای آن شبکه ممکن است همخوانی نداشته باشد. اهمیت موضوع در به‌موقع پاسخ دادن به نیاز آن شبکه است که مخاطبان خودش را دارد. حتی وادار می‌شوند به سمت فیلم‌سازان آماتور بروند، حتی اگر آن فیلم‌ها با گوشی موبایل گرفته شده باشند. انرژی جوانی که نقاط مثبتی دارد و همان وسط معرکه بودن، خیلی مهم است. همان فیلم‌ساز مستقل و جوان، خیلی ارزان وسط معرکه است. فیلم‌ساز نامی‌ای که اسم‌ورسم‌دار است، با پروداکشن می‌آید. اصلاً پروداکشن مزاحم چنین کارهایی است. در جنگ سوریه هم یک سری از فیلم‌سازان ما با تشویق نهادهای دولتی به این سمت رفتند، البته نه به آن شکل مفصل، چون سینمای مستند ما بنا بر ملاحظات اقتصادی، موضوعات خودش را در سطح بومی و ملی تمام و جمع می‌کند. انگار یک قاره منزوی هستیم. شاید برخی کشورهایی که شبیه ما هستند هم به همین شکل باشند. فیلم‌سازان خارجی و اروپایی سیال و روان هستند؛ البته همه این‌ها یعنی پول، یعنی امکانات، یعنی پشتیبانی، وقتی که نباشد سخت است. خیلی مواقع این امکانات را آرشیوها به ما می‌دهند و بهره‌گیری از آرشیو دارد به یک ژانر تبدیل می‌شود. آرشیوها دارند غوغا می‌کنند. نمونه‌هایش را امسال هم داشتیم. فیلم بر اساس منابع و اسناد آرشیوی شکل گرفته. من خیلی مشتری پلتفرم‌ها نیستم. آن‌طور که شنیده‌ام، مزیت این پلتفرم‌ها این است که مردم عادی که راجع به آن‌ها صحبت می‌کنیم، یا گروه‌های مرجع‌تر از این پلتفرم‌ها استفاده می‌کنند.

کسانی که جشنواره بیا نیستند.

بله، دوستانی که پلتفرم‌ها را اداره می‌کنند می‌گویند که افرادی که کامنت می‌گذارند، چه خارج از ایران چه داخل ایران، خیلی سینمای مستند را از این زاویه‌ای که ما نگاه می‌کنیم نگاه نمی‌کنند. انگار آمده‌اند سراغ یک کتابخانه و این خیلی خوب است؛ یعنی اعتماد می‌کند و به‌عنوان یک مرجع و یک رفرنس اطلاعات کسب می‌کنند.

چند سال پیش مسئله‌ای مطرح شد که بهانه‌اش هم کرونا بود. مرکز گسترش تصمیم گرفته بود که هر کسی می‌خواهد در حوزه کرونا کار کند. از آن‌جا این بحث مطرح شد که شاید بد نباشد هر سال مرکز گسترش برای جشنواره سینما حقیقت یک سرفصل ویژه‌تری مطرح کند. شاید فرصت خوبی باشد برای این‌که جهتی بدهد و تعدادی مستندساز بروند و مثلا درباره وضعیت آب کاری انجام دهند.

من مخالف هستم. وقتی که نام‌گذاری می‌کنیم خیلی جواب نمی‌دهد. عکس‌العمل طبیعی آدم‌هاست که جواب می‌دهد؛ هرچند ممکن است بنا به‌ضرورت و سرعت ساخته شده و خام باشند که همان خامی هم بخشی از ساختار فیلم می‌شود. سرفصل و بخشنامه و دستور نیست. هرچند عده‌ای که دنبال انگشت‌های راهنما هستند استقبال می‌کنند، دوست هم دارند و منتظر چنین فرصت‌هایی هستند، ولی آدم‌های مستقل‌تر و جدی‌تر شاید اصلاً استقبال نکنند و بگویند خودم موضوع پیدا می‌کنم و خودم نسبت به پیرامونم در ابعاد مختلف حساسیت دارم. ولی شاید بشود حرف شما را به شکل دیگری عملی کرد، نه مستقیماً مستندسازی. مثلاً به موضوعاتی چون آسیب‌های اجتماعی یا معضلات معلولین پرداخته شود، اما نه طی یک سال، که به نظرم فیلم‌های شتاب‌زده‌ای خواهند شد. مثلاً یک سال پژوهش شود و یک سال کار شود. ایده خوبی است که جشنواره روی یک سری از سوژه‌ها مانور بدهد، مثلاً روی آلودگی در ابعاد مختلف. یا بد نیست فیلم‌سازان به تنش‌های عصبی توجه کنند. نه که دستور خاصی بگذارند، بلکه برگرفته از مشورت‌های هوشمندانه باشد. یک عده آدمی که می‌توانند مسائل را به‌درستی رصد کنند، به سرفصل‌هایی برسند و آن‌ها را با فیلم‌سازان در میان بگذارند، منتها نه به آن مفهومی که شما اشاره کردید.

یعنی آن خلاقیت و آن اتفاقی که مستندساز ممکن است دست پیدا کند از بین می‌رود. انگار وارد یک فرمایش می‌شود؟

زمان زلزله بم برای امداد رفته بودم. در چنین شرایطی من اصلا نمی‌توانم دست به دوربین شوم، در خودم نمی‌دیدم. چند ساعت بعد از زلزله، ده‌ها گروه مستندساز، به شکل زمینی و هوایی خودشان رسانده بودند که این اتفاق را ثبت کنند. نیازی هم به مجوز نبود؛ یعنی حس خود فیلم‌ساز و احساس مسئولیتی که داشت باعث می‌شد کار خودشان را انجام دهند.

ما پاشنه آشیلی داریم به اسم تولید مشترک که همچنان هم دچار مشکل است. سال‌ها می‌گفتند به خاطر مسائل اقتصادی و جابه‌جایی‌های مالی و حساسیت‌های سیاسی این مسئله با مشکل مواجه است. با همه این تفاسیر، من فیلم تولید مشترک جان‌دار و واقعی در سینماحقیقت ندیده‌ام. به نظرم مرکز گسترش و سینماحقیقت مسئول گرده‌افشانی این هاگ‌های بهاری سینمای مستند ایران هستند اما هیچ‌وقت به نتیجه مطلوبی نرسیده‌اند.

سال‌هاست که سوژه‌ها می‌آیند و بحث و گفت‌وگو می‌شود ولی به سرانجام نمی‌رسند. همیشه می‌گویم فیلم‌سازی که نتواند طرح خودش را در یک صفحه بنویسد و در جلسه‌ای که قرار است اعتبار بگیرد تعریف کند، احتمالاً نمی‌تواند فیلم خوبی هم بسازد. این امر نیازمند آموزش

دوستانی که پلتفرم‌ها را اداره می‌کنند می‌گویند که افرادی که کامنت می‌گذارند، چه خارج از ایران چه داخل ایران، خیلی سینمای مستند را از این زاویه‌ای که ما نگاه می‌کنیم نگاه نمی‌کنند انگار آمده‌اند سراغ یک کتابخانه و این خیلی خوب است؛ یعنی اعتماد می‌کند و به‌عنوان یک مرجع و یک رفرنس اطلاعات کسب می‌کنند.

است. در این سال‌ها ما شاهد جهش هستیم. نوشتن طرح و طراحی کردن مثل قبل نیست. باید با موارد و پروتکل‌های بین‌المللی آشنا شد؛ هرچند ممکن است ضوابط خشکی هم داشته باشد، ولی با رعایت کردن این نکات می‌شود با آن طرف دنیا زبان مشترک پیدا کرد. ولی این‌که به شکل عملی این اتفاق نیفتاده، فکر می‌کنم بدون تعارف برمی‌گردد به خاص بودن ایران، ممیزی‌ها و این‌که به خیلی از سوژه‌ها نمی‌توانیم به‌راحتی بپردازیم و انعطاف لازم را نداریم. محدودیت‌های سیاسی و خیلی از چیزهای دیگر وجود دارد. اما کوهی از سوژه‌ها را هم می‌شود برشمرد که هیچ محدودیتی ندارند و بدون مشکل می‌توانیم با هر طرفی، در هر قاره‌ای و هر کشوری کار کنیم. همین‌الان می‌توانیم فی‌البداهه یک لیست بلندبالا از موضوعاتی که برای هر دو طرف جذاب هستند تهیه کنیم. خیلی از مستندهای خارجی را که می‌بینیم، در تیتراژ آمده که مثلاً سه سرمایه‌گذار خارجی داشته. بیشتر این دفاتری که طی این سال‌ها باز شده‌اند، کارشان بردن فیلم‌ها به جشنواره‌ها بوده یا بخش بین‌الملل مرکز گسترش هم همین کار را کرده است. محصول مشترک نه به این معنی که گز و پسته و فرش و هدیه‌ها را ما بدهیم و میزبانی بشویم برای جشن دیگران، نه، خیلی پاپاپای که شکل واقعی داشته باشد. این‌همه فیلم‌ساز خوب داریم. سینمایی که این‌همه اعتبار و حیثیت به دست آورده و عقبه دارد. کشوری که در سینما سروصدا و هویت دارد. تردید ندارم که در غرب آسیا و خاورمیانه و شمال آفریقا، ما از همه بهتر هستیم؛ این‌هایی که گفتم یک‌پنجم کره زمین هستند. جایی که کلی تاریخ و سیاست و فرهنگ هم دارند. منطقه پرجوش‌وخروشی است. سرآمد این‌ها هم ایران است که کلی آدم سرشناس دارد. تا چند سال پیش کار بین‌المللی کردن یک‌جور افسانه بود. شاید ۳۰ سال پیش یک تجربه داشتیم که مثل جرقه بود. ولی الان بخش عظیمی از بچه‌های انیماتورمان و فیلم‌سازان انیمیشن ما پروژه‌های بین‌المللی گرفته‌اند.

بدون دخالت مرکز و نهادی؟

بله، در بخش خصوصی و مستقل. یکی از سختی‌های کار این است که مرکز یک بودجه‌ای می‌گیرد و باید این را صرف کند. خیلی هم تمرکز می‌شود که عادلانه تخصیص پیدا کند، ولی وقتی که به‌عنوان یک جای درآمدزا تعریف نشده که از این پتانسیل خوب استفاده و تبدیلش کند به درآمد، نه به آن معنی که تبدیلش کند به یک استراتژی که این هم به نظرم شکست خواهد خورد، ولی بخشی از این پول‌های سرگردان که در دنیا هستند را ما بگیریم. کلی ماهی ریخته و کلی هم صیاد زرنگ و درجه‌یک داریم. امکاناتی بدهند که این افراد ماهی‌ها را صید کنند. باید یک عده آدم استخوان خورد کرده راه‌های مختلف را بررسی کنند که چرا ما نتوانستیم در این زمینه موفق باشیم. نشدنی نیست و من خیلی خوش‌بین هستم. من یکی از ناکامان این عرصه هستم و همیشه هم خودم را سرزنش کرده‌ام. یک عالم از موضوعات همچنان ساخته نشده‌اند. ما قهرمان کارهای نکرده هستیم. بخشی از این موضوعات می‌توانست اعتبار مالی‌اش را از جای دیگر بیاورد.

جای چه فیلم و موضوعی در جشنواره سینماحقیقت خالی است؟

خب در این سال‌ها جای خالی بسیاری از سوژه‌ها به همت مستندسازها اندک اندک مرتفع شده‌است اما برخی سوژه‌ها که به‌ظاهر بسیار دم‌دستی می‌رسند همواره مغفول مانده‌اند در حالیکه موضوعات بسیار کلیدی و مرجعی هستند. یکی از آن‌ها به نظرم زبان است. زبان بصورت عمومی و زبان فارسی بصورت خاص که ما ببینیم زبان طی قرن‌ها چگونه تغییر کرده و ماهیت خود را محفوظ داشته‌است. نمی‌خواهم بگویم فیلمی تاریخی درباره زبان ساخته شود که ساختارش چگونه است. می‌خواهم بگویم نیازمند ساخت مستندی هستیم که بگوید زبانی که اکنون با آن سخن می‌گوییم چه مسیری را طی کرده و الان در معرض چه آسیب‌هایی قرار دارد. این مسیری که زبان فارسی طی کرده و زبان اقوام و کلا رنگین کمان زبانی در ایران چه احوالی داشته و دارد سوژه جذابی است که همواره برای ساخت یا دیدنش لحظه شماری می‌کنم. بجز زبان، فیلمی درباره شهرسازی هم همیشه من را مجذوب خواهد کرد. ماهیت امروز شهرسازی ما بواسطه حضور دلالان، شهرها را بدل به زندان آدم‌ها کرده و هویت تاریخی ، وضعیت زیست محیطی و فرهنگ مردمان را به چالشی جدی بدل کرده است. مستندی با محوریت شهرسازی هم شاید در سینما حقیقت سال‌های بعد بتواند چراغ های بسیاری را روشن کند.

در این سال‌ها جای خالی بسیاری از سوژه‌ها به همت مستندسازها اندک اندک مرتفع شده‌است اما برخی سوژه‌ها که به‌ظاهر بسیار دم‌دستی می‌رسند همواره مغفول مانده‌اند در حالیکه موضوعات بسیار کلیدی و مرجعی هستند. یکی از آن‌ها به نظرم زبان است. زبان بصورت عمومی و زبان فارسی بصورت خاص که ما ببینیم زبان طی قرن‌ها چگونه تغییر کرده و ماهیت خود را محفوظ داشته‌است.

مسابقه فیلم‌های بلند
جایزه شهید آوینی

قوی‌دل

تراژدی خون‌های آلوده‌ای که از فرانسه آمد

از مهم‌ترین مستندهای حاضر در هفدهمین جشنواره سینما حقیقت که در آن کوشیده شـــده، برای اتفاقی مســـتند، ساختاری دراماتیک طراحی شود. مستند «قوی‌دل» پرونده خون‌های آلوده فرانسوی را مورد واکاوی قـــرار داده؛ خون‌های آلوده‌ای که از فرانسه به چندین کشور، از جمله ایران فرســـتاده شـــد و دریافت‌کنندگانش را مبتلا به بیماری ایدز کرد. داســـتان تلخ هموفیلی‌هایی که قربانی خون‌های آلوده شـــدند. در ســـال‌های ۶۱ تا ۶۳ شرکت «مریو»ی فرانســـه داروهای فاکتور ۸ و ۹ پلاســـمایی را به ایران ارسال می‌کرد و بیماران مبتلا به هموفیلـــی از این داروها استفاده می‌کردند، اما این داروها آلوده به اچ‌آی‌وی بود که منجـــر به ابتلای بیماران هموفیلی در آن زمان به ایدز شد. آن زمان شرایط آزمایش فرآورده‌های خونی نبود و کشور در شـــرایط جنگی قرار داشت. پرونده‌ای که بـــه تازگی رئیـــس کانون هموفیلی ایران از بازگشایی و پیگیری‌اش خبر داد؛ زخم کهنه‌ای که پس از حدود چهار دهه همچنان خون‌چکان اســـت. مستند «قوی‌دل» بـــا تمرکز بر شـــخصیت‌های برگزیده‌اش، از تراژدی، درام خلق می‌کند و به روایتی داســـتانی در دل یک مستند پرتره اجتماعی می‌رسد.

شناسنامه

کارگردان: علی فراهانی‌صدر
نویسنده: علی رستم‌آبادی
پژوهش: آرش خلیلی
فیلم‌بردار: هادی زهره‌کاشانی
مدیر تولید: محمدجواد قاسمی
تدوینگر: علی فراهانی‌صدر
صدابردار: حسین خانی و رهام یوسفی
طراحی و ترکیب صدا: امین شریفی
صداگذار: سارا خادمی
اصلاح رنگ: علی شریفی و محمد صالحی
تهیه‌کننده: سعید الهی

شیرین کردن یک رویداد تلخ

علی عمادی

مستند بیش از ۸۰ دقیقه‌ای «قوی‌دل»، یک مقدمه ۲۰ دقیقه‌ای می‌چیند تا به اصل ماجرا برسد؛ ماجرایی که تلخی زیادی دارد اما سازندگان مستند تلاش کرده‌اند در آن مقدمه‌ای که نسبت بسیار اندکی با اصل ماجرا دارد، طنازی‌ها و خوشمزگی‌هایی روایت کنند تا از تلخی آن بکاهند. با این شروع متفاوت و تا حدی شیرین، وقتی ماجرای اصلی روایت می‌شود، تلخی زیادش کمتر به کام می‌نشیند.

«قوی‌دل» فقط یک راوی دارد؛ احمد قوی‌دل. یک شهروند معمولی که مسیر زندگی‌اش او را بدون آن‌که بخواهد به پرونده خون‌های آلوده گره می‌زند. ماجرا از میانه دهه ۶۰ شمسی خودمان و با ورود فاکتورهای انعقاد از فرانسه که متأسفانه آلوده بودند شروع شد اما دادگاه‌های این پرونده مربوط به دهه ۷۰ می‌شود و قوی‌دل که با یک رابطه سببی پیگیر این موضوع شده ماجرا را از صدر تا ذیل و حتی به‌عنوان نماینده خانواده بیماران هموفیلی که گرفتار این خون‌های آلوده شده‌اند، دنبال می‌کند. مستند «قوی‌دل» بیش از آن‌که روایتگر ماجرای این پرونده، فرازونشیب آن یا فرجامش باشد، متمرکز بر خود کاراکتر اصلی یعنی احمد قوی‌دل شده و زندگی او را دنبال می‌کند. حتی اوج و فرود پرونده نه به استناد مدارک، که همگی دال بر نقل‌های احمد قوی‌دل هستند. روایت فقط بر اساس ادعاهای احمد قوی‌دل پیش می‌رود بی‌آن‌که حتی نامی از آنانی برده شود که بر مسند قضاوت این پرونده نشستند یا در جایگاه متهمان دولتی نشانده شدند. صرفاً چند نما از علی صابری وکیل خانواده‌های هموفیلی در این پرونده نشان داده می‌شود که در مرور زندگی احمد قوی‌دل، حضور می‌یابد بی‌آن‌که اظهارنظری کند یا نظرش را نسبت به این موضوع ابراز کند. این تک‌گویی‌ها ضمن آن‌که از سندیت این مستند می‌کاهد، شائبه‌های سوگیرانه‌ای که در برخی صحنه‌ها اتفاقاً توی ذوق می‌زنند را برای جلب نظر گروه‌ها و جناح‌هایی خاص قوت می‌دهد.

باتمام این احوال و باوجود نقاط ضعف این مستند که شاید در مجالی دیگر که بینندگان بیشتری آن را دیده باشند قابلیت طرح و بررسی داشته باشد، نقطه قوت و وجه تمایز این مستند را می‌توان در بازسازی صحنه‌هایی پیدا کرد که در هیچ آرشیوی نیستند. کمتر از ۱۰ یا نهایتاً ۱۵ دقیقه این مستند اختصاص به نماهای واقعی برداشته شده از صحنه‌های دادگاه یا تصاویر خبری تلویزیون دارد و مابقی آن را سازندگان مستند بازسازی کرده‌اند. بازسازی نماهایی که نیستند ترفند رایجی است که در بسیاری از مستندهای وابسته به گذشته و تاریخ به کار گرفته می‌شود. سطح این بازسازی از یک‌سو به بودجه فیلم و از سوی دیگر به ذوق و سلیقه یا اشراف سازندگان به گذشته موردنظر وابسته است. به‌طور طبیعی فضاسازی سینمایی با قصدواقع‌نمایی، هزینه هنگفتی خواهد داشت اما سازندگان «قوی‌دل» توانسته‌اند با کمی خلاقیت، فضاهایی ساده خلق کنند که تا حدی کارایی برای جبران گذشته بدون تصویر را داشته باشد.

در عمده نماهای فیلم، کاراکتر اصلی در یک فضای تقریباً خالی مرتبط با بخشی که روایت می‌کند، نشسته است. ابتدای فیلم وقتی نوجوانی و جوانی‌اش مرور می‌شود، او را در میانه طبقه لخت یک ساختمان نیمه‌کاره می‌بینیم در حالی که خنزرپنزرهای او در آن دوره فضاهای خالی را پر کرده‌اند. اما در جایی که وقایع مربوط به دادگاه خون‌های آلوده نقل می‌شود او زیر یک نور موضعی در انباری آرشیو خاک خورده یک اداره در میان ردیف طبقاتی فلزی نشسته که با زونکن‌ها پر شده‌اند. یا در جایی دیگر که مسیر پرونده به روزنامه‌ها کشیده شده، او را در فضای خالی یک چاپخانه بین دستگاه‌های بزرگ چاپ تماشا می‌کنیم.

غیر از این نماهایی که شاید دم‌دستی و رایج تلقی شوند، اینسرت‌هایی که در این میان دیده می‌شوند، نقطه تفاوت را رقم می‌زنند. در روند زندگی احمد قوی‌دل او در مقاطع مختلفی پی درس خواندن و تحصیل را می‌گیرد. در فیلم در پیرنگی ثابت اما با فضاهایی متفاوت او را در کانون تصاویری می‌بینیم که توضیحات کاراکتر اصلی را عینیت می‌بخشند.

استفاده از عناصری که این تصاویر را کمیک جلوه می‌دهند، شیرین کردن فضایی است که با توجه به موضوع، تلخی ذاتی دارند. در این صحنه‌ها شخصیت احمد قوی‌دل کاملاً مانند یک بازیگر خود را در اختیار گروه سازنده گذاشته و با آن‌ها همراهی لازم را دارد. موتیف‌هایی مثل کاربرد سکسکه‌های او از یک‌طرف و نقل ماجراهایی که شاید چندان به بدنهٔ اصلی روایت ارتباط نداشته باشند، ترفندهایی است که عمدتاً کاربرد شیرین‌سازی فیلم را می‌یابند. یکی از متفاوت‌ترین روش‌ها در این تصویرسازی را می‌توان در همان ۲۰ دقیقه ابتدایی یافت. احمد قوی‌دل از نحوه آشنایی با همسرش و مراحلی که پشت سر گذاشت تا با او زیر یک سقف برود را نقل می‌کند و با پیشرفت هر مرحله یک تصویر ثابت تکمیل می‌شود. این قاب یک پنجره روی یک دیوار آجری نازک‌کاری نشده است که با وسایل و آدم‌های واقعی زندگی او پر می‌شوند. «قوی‌دل» مستندی پرتره است که در قاب‌بندی سوژه خود تا حد زیادی توفیق به دست آورده اما چون این قاب بر دیواری تکیه داده که خود ظرفیت بزرگی در بازنمایی و بازخوانی دارد، تصویر جا گرفته روی این دیواره شلوغ و درهم و برهم چندان مجال خودنمایی نمی‌یابد. احمد قوی‌دل هرچند یک شهروند عادی است که زیستی چون اغلب شهروندان معمولی داشته اما پشتکار او در پیگیری این پرونده و تلاشش برای اعاده حقوق مظلوم‌ترین آدم‌های این جامعه شمایلی از قهرمانی برایش می‌سازد؛ با این حال سازندگان این مستند آن‌چنان‌که تلاش کرده‌اند تا با ایجاد موقعیت‌هایی نسبتاً طنز از بار تلخی فضا بکاهند، سعی نکرده‌اند تصویر مناسب‌تر و دقیق‌تری از کاراکتر اصلی خود خلق کنند. با همه این احوال جسارت سازندگان این اثر بخصوص کارگردان و تدوینگر آن علی فراهانی صدر را باید ستود که به‌جای دنبال کردن شخصیت‌های پرآوازه، کاراکتر خود را از بین قهرمانانی انتخاب کرده‌اند که شاید اگر این مستند نبود، هیچ نامی از آن‌ها برده نمی‌شد. همین جسارت و همین مردم‌داری ارزش‌ها صدها جایزه و تبریک دارد. امید آن‌که دوربین آن‌ها همچنان بر زیست اجتماعی مردم بماند و سفارش‌ها آن‌ها را از مسیری که در این فیلم پیش گرفته‌اند، دور نسازد.

مسابقه فیلم‌های بلند

ستار الکلاسیکو

شرط بستن روی اسب بازنده

هیجان و تعلیق مسابقه‌ای نفس‌گیر و مستند ورزشی‌ای که با یک شروع پرقدرت تماشاگرش را آماده ورود به ماجرایی می‌کند که دو شخصیت محوری دارد؛ سوارکاری که ستار الکلاسیکو لقبش است و جوانی که همه زندگی‌اش شرط‌بندی است. یکی سوار بر اسب و در اندیشه پیروزی و دیگری در سودای پیش‌بینی نام برنده. رقابت ورزشی و شرط‌بندی و ایجاد ابهام در مورد شخصیتی که درباره‌اش پرسش‌های جدی وجود دارد. این دراماتیک‌ترین تمهید کارگردان برای قوام بخشیدن به اثر و ایجاد جذابیت برای دنبال کردن ماجرا توسط تماشاگر است. نکته «ستار الکلاسیکو» در همین‌جاست؛ جایی که فیلم‌ساز یک موقعیت اخلاقی فراهم می‌کند و به پرسش‌هایی دامن می‌زند که موتور محرک و پیش‌برنده فیلم است. مستند «ستار الکلاسیکو» داستان یک اسب‌سوار افسانه‌ای به نام ستار مهرانی است که به دلیل مهارتش در این رشته ورزشی به «ستار الکلاسیکو» مشهور است. این مستند به زندگی و مسیر قهرمانی وی می‌پردازد. علاوه بر روایت زندگی ستار مهرانی، مستند «ستار الکلاسیکو» سراغ یک سوژه دیگر به نام الیاس نیز رفته است و تماشاگر داستان زندگی او را به‌صورت موازی می‌بیند؛ الیاس یک جوان ترکمن عاشق شرط‌بندی روی اسب‌هاست. ساخت این مستند پنج سال زمان برده است.

حدود

شناسنامه

کارگردان و تهیه‌کننده: هادی شریعتی
مدیر تصویربرداری: سعید زرآبادی
تصویربردار: حامد بقاییان
صدابردار: ولی اسماعیل‌زاده
تدوین: عماد خدابخش
صداگذار: مهرشاد ملکوتی، اصلاح رنگ و نور: رضا تیموری

جنون اسبی

مجتبی هاشمی

اولین پرسش بزرگ تماشاگر در مواجهه با مستند «ستار الکلاسیکو» از همان نام فیلم آغاز می‌شود. فیلم در اقلیم گنبدکاووس و در فضای رقابت‌های کورس اسب‌سواری گنبد ساخته شده است. در سرزمینی که اسب و اسب‌سواری بخشی جدانشدنی از زندگی مردمش را شکل داده، کارگردان به بهانه معرفی یکی از بهترین چابک‌سواران منطقه، درواقع به لایه‌های پنهان‌تری از مناسبات کورس‌های اسب‌سواری، اقتصاد حاکم بر آن‌ها و به‌خصوص بحث شرط‌بندی روی اسب‌ها پرداخته است. نام شخصیت اصلی ستار مهرانی است که به اعتراف همه یکی از برترین چابک‌سواران تاریخ گنبد محسوب می‌شود و باوجود سن بالایش همچنان با جوان‌ها رقابت می‌کند. ستار که افتخارات و قهرمانی‌های فراوانی دارد، با لقب «ستار الکلاسیکو» شناخته می‌شود و حتی گزارشگر رسمی کورس‌های گنبد نیز رقابت‌های او را با همین نام گزارش می‌کند. اما چرا الکلاسیکو؟ همین نکته، اولین تناقض را درباره شخصیت ستار شکل می‌دهد. الکلاسیکو اساساً لقبی برای یک فرد نیست؛ این عنوانی است که در فوتبال باشگاهی اسپانیا به رقابت میان بارسلونا و رئال مادرید اطلاق شده است؛ یک جنگ سنتی و دیرینه. در سال‌های اخیر یکی از بازی‌های مهم فوتبال ایران میان رقبای بزرگ و قدیمی را هم به تقلید از اسپانیایی‌ها الکلاسیکو نامیده‌اند. شاید مسابقات دیگری هم در دنیا باشند که از الکلاسیکوی اسپانیا تقلید کرده و این نام را برداشته باشند، اما بعید است لقب هیچ فردی در هیچ نقطه‌ای از دنیا الکلاسیکو باشد. لقب الکلاسیکو را فقط برای یک نبرد دوطرفه می‌توان استفاده کرد که نیروهایی در جنگ را شامل شود و درنهایت برنده و بازنده‌ای در کار باشد. بر این اساس، لقب ستار مهرانی در بین گنبدی‌ها شاید فقط با این نگاه قابل توجیه باشد که او دائماً با خودش در حال جنگ‌وگریز است تا از زدوبندهای چرک پیرامون این ورزش فاصله بگیرد و دست‌هایش آلوده نشوند. مستند «ستار الکلاسیکو» از همان ابتدا و به شکلی نرم، در کنار موضوع شرط‌بندی، به زدوبندهای کثیف و مافیابازی و گاهی تبانی هم اشاره می‌کند و مخاطب را به این تردید می‌اندازد که آیا «ستار الکلاسیکو» چابک‌سوار پاک‌دستی هست یا نه؛ تردیدی که کارگردان تا پایان هم اصراری ندارد پاسخ قاطع و مشخصی به آن بدهد.

فیلم با تصاویری از یک رقابت مهیج اسب‌دوانی در گنبد آغاز می‌شود. در یکی از کورس‌ها، اسب پیشتاز از بقیه فاصله می‌گیرد و آن‌قدر این فاصله را زیاد می‌کند که به زیر کشیدن او غیرممکن به نظر می‌رسد. حتی گزارشگر مسابقه، همان گزارشگر پرسابقه و خوش‌لهجه‌ای که بینندگان با فرم گزارش‌هایش سال‌ها خاطره دارند فریاد می‌زند: «عجبا، عجبا، فاصله را ببین! مگر می‌شود او را گرفت؟ ممکن نیست او گرفته شود...» همه‌چیز قطعی به نظر می‌رسد؛ اما به ناگاه اسبی از گروه تعقیب کننده، از آن دورها، انگار که تازه موتورهای اضافه‌اش را روشن کرده باشد، اوج می‌گیرد، از همه عبور می‌کند و اسب پیشتازی را که همه از قهرمانی‌اش مطمئن بودند در یکی دو متر پایانی مسابقه می‌گیرد. اتفاق باورنکردنی رخ می‌دهد و چابک‌سواری که این غیرممکن را ممکن می‌کند همین ستار مهرانی است. در این مسابقه اغلب مردم روی همان اسبی شرط بسته بودند که در کل مسابقه پیشتاز بود و برنده به نظر می‌رسید؛ بنابراین الکلاسیکو در لحظه آخر ضرر کلانی به همه آن‌ها زده است. نوک تیز تردیدها اما به سمت اسبی است که صددرصد برنده به نظر می‌رسیده، اما در لحظات آخر وادادە است. این تردیدی است که همیشه درباره خیلی از چابک‌سواران وجود دارد و مالباخته‌های میدان شرط‌بندی بیش از همه به این تردید دامن می‌زنند. طبق قانون مسابقات اسب‌دوانی گنبد، اسبی که در کورس به پیروزی می‌رسد جایزه‌اش به این شکل تقسیم می‌شود: ۴۵درصد برای مالک اسب، ۴۵درصد برای مربی اسب و فقط ۱۰درصد برای سوارکار! به همین دلیل خیلی‌ها معتقدند چابک‌سواران به‌خاطر سهم کمی که می‌برند ممکن است مقابل وسوسه تسلیم شوند و نتایج برخی از رقابت‌ها را با تبانی جابه‌جا کنند. چابک‌سواران گنبد دائماً در معرض این‌گونه تهمت‌ها و قضاوت‌ها قرار دارند و به‌خصوص بعد از هر باخت، شرایط سختی را تحمل می‌کنند. چون هر که روی برد آن‌ها شرط بسته و باخته باشد، اولین کاری که می‌کند پیدا کردن چابک‌سوار و تهمت و فحاشی به اوست. مستند «ستار الکلاسیکو» البته از قشر شرط‌بندها هم غافل نشده و به‌موازات داستان ستار و چابک‌سواری‌هایش، ماجراهای یکی از سودازدگان شرط‌بندی را هم دنبال می‌کند. الیاس که دائماً مشغول شرط‌بندی- آن‌هم با ارقام کلان- روی اسب‌هاست، رؤیای تأسیس یک گاوداری را در سر دارد اما درآمدش از شرط‌بندی فقط به اندازه خرید یک گوساله کفاف می‌دهد که تازه همان یکی را هم در باخت بعدی دوباره از دست می‌دهد. الیاس با وجود اشتباهاتش و حتی با وجود رفتارهای متناقضی که از او سر می‌زند، شخصیتی است که همدلی تماشاگر را برمی‌انگیزد و گاهی حتی سرگذشتش برای مخاطب از سرگذشت ستار هم مهم‌تر می‌شود. در جایی از فیلم می‌شنویم «مرد گنبدی، یا یک سوارکار خوب می‌شود، یا یک شرط‌بند قهار.» ظاهراً همین نگاه، کارگردان را مجاب کرده که برای مستندش با یک سوارکار و یک شرط‌بند همراه شود؛ البته با یک سوارکار خوب و یک شرط‌بند نه‌چندان قهار.

مسابقه فیلم‌های بلند

خانواده خلج

تصمیم پدر جان‌فشانی مادر

پدری که بلندپروازانه رؤیای راه انداختن یک واحد صنعتی را به واقعیت تبدیل می‌کند. اشتیاق یک سرپرست خانواده که از اواخر دهه ۷۰ تصمیم به تغییر مسیر زندگی و کسب‌وکار می‌گیرد؛ نتیجه، مهاجرت خانواده از بومهن به گلپایگان اصفهان و راه‌اندازی یک واحد صنعتی مرغ تخم‌گذار است. مستند «خانواده خلج» ساخته مشترک مریم الهامیان و مصطفی حاجی قاسمی ماجرای یک خانواده کارآفرین را روایت می‌کند و از دریچه این خانواده به بررسی مشکلاتی که سر راه تولیدکنندگان بخش خصوصی قرار دارد می‌پردازد. فیلم به روایت سازنده‌اش از آرزوهای بزرگی می‌گوید که به بحران‌های جدی خانوادگی می‌انجامد و تبعات سنگینی را به همراه دارد. نقطه شروع درام تصمیم پدر خانواده است، اما آنچه پس از مشکلات رخ می‌نماید، تلاش مادری است که می‌کوشد هم چرخ تولیدی بچرخد و هم کانون خانواده حفظ شود. مریم الهامیان یکی از سازندگان مستند «خانواده خلج» می‌گوید: ««خانواده خلج» به‌ظاهر یک خانواده معمولی هستند، اما سرنوشت و ماجراهای اعضای خانواده دراماتیک و شنیدنی است. آن‌ها پل‌های پشت سرشان در رودهن را خراب می‌کنند تا در گلپایگان تولیدی تأسیس کنند، اما مشکلات بانکی، سیاست‌گذاری‌ها و مسائل مختلف مانع از آن می‌شود که به‌سادگی رؤیایشان محقق شود. مادر خانواده به نظر من، قهرمان این قصه است. خانمی که هنوز هم در حال مبارزه است تا هم شرایط خانواده را سامان بدهد، هم تولیدی را حفظ کند.» مستند «خانواده خلج» پروسه دشوار و زمان‌بری داشته و تولیدش از سال ۱۳۹۸ تا ۱۴۰۲ طول کشیده است.

شناسنامه

نویسنده و کارگردان: مریم الهامیان و مصطفی حاجی قاسمی
مدیر فیلم برداری: علیرضا منصوری
تدوین‌گر: مصطفی حاجی قاسمی
صدابردار: حامد حسین زاده
مدیر تولید: مهدی الهامیان
طراحی و ترکیب صدا: حسن مهدوی
تهیه کننده: مریم الهامیان

بهار، تابستان، پاییز، زمستان، دوباره...؟

امرتضی کاردر

«خانواده خلج» که آغاز می‌شود به نظر می‌رسد که قرار است فیلمی در ستایش کارآفرینی و تولید باشد، شبیه مستندهای کارستان یا یکی از فیلم‌هایی که احتمالاً به سفارش نهادی ساخته می‌شوند. کمی که پیش‌تر می‌رود، به نظر می‌رسد قرار است درباره دشواری‌هایی باشد که تولیدکنندگان با آن مواجه می‌شوند، شبیه یکی از فیلم‌هایی که قرار است به سیاست‌گذاران را دریابند. اما جلوتر که می‌رود معلوم می‌شود قرار است نه‌فقط ماجرای یک کارخانه، بلکه ماجرای اوج و افول یک خانواده را روایت کند؛ خانواده‌ای که زندگی در شهر را رها کرده، به‌جایی در حاشیه گلپایگان رفته و شرکت تولید پرورش مرغ و تخم‌مرغ به راه انداخته و در نوسان‌ها و فرازوفرودها به‌نوعی زندگی خود را قمار کرده‌اند.

خانواده خلج آغاز می‌شود و آرام و آهسته، سکانس به سکانس، پیش می‌رود و روزهای خوب را در کنار دشواری‌های اندکی که تولید و ساختن هر حرفه‌ای دارد روایت می‌کند تا زمانی که گره نخست و بعد گره‌های بعدی می‌آیند و تماشاگر را درگیر می‌کنند، اما این‌ها همه ماجرا نیست. در حقیقت تماشاگر هر چه پیش‌تر می‌رود درمی‌یابد گره‌هایی که تاکنون دیده فرع ماجرا بوده‌اند و ماجرا قرار است در جای دیگری اتفاق بیفتد و راز موفقیت فیلم همین‌جاست.

خانواده خلج در خلال روایت خود فرازوفرودهای اقتصادی ایران را نیز روایت می‌کند؛ این‌که از آغاز دهه ۷۰ تا امروز، در هر مقطع زمانی، چه حوادثی واقع شده‌اند که می‌توانستند تولیدکنندگان را به چالش‌های گوناگون دچار کنند؛ از آنفولانزا و بلایایی که پرورش‌دهندگان مرغ گاه‌وبیگاه به آن دچار می‌شوند تا قطع یارانه دان مرغ و سویا و....

خانواده خلج درعین‌حال روایت دشواری پیگیری‌های حقوقی در ایران نیز هست؛ این‌که قوانین کجا می‌تواند دست‌وپای تولیدکنندگان را ببندد و کجا تغییرات اندک و بسیار در آن‌ها می‌تواند راهگشا باشد. بخشی از بار دراماتیک فیلم را پیگیری‌های حقوقی و قضایی و باز شدن روزنه‌های امید و بسته شدن آن‌ها به دوش می‌کشند، اگرچه گاه خالی از ملال نیست.

استفاده از فیلم‌های خانوادگی که با هندی‌کم فیلم‌برداری شده‌اند، نه‌فقط تکه‌های روایت تاریخی را تکمیل می‌کند که وجه مستندگونه بدوی فیلم را تقویت می‌کند و به کمک یکدستی کار نیز می‌آید. شاید فیلم‌برداری حرفه‌ای‌تر بیشتر از این‌که به فیلم کمک کند، از انسجام کار کم می‌کرد، حتی کندی آهنگ فیلم خیلی وقت‌ها در خدمت تقویت وجه مستندگونگی بدوی است؛ اگرچه خانواده آقای خلج می‌توانست کوتاه‌تر از این باشد و سکانس‌های زیادی در تدوین کنار گذاشته شوند. خانواده خلج در مقایسه با «امید شهر خسته» اثر پیشین مریم الهامیان و مصطفی حاجی‌قاسمی، گامی روبه‌جلو است. فیلم توانسته ایده‌ها را حول یک محور جمع کند و فریب قصه‌های فرعی را نخورد و محور اصلی را دنبال کند تا به انتها برسد. اما این‌که مخاطب هدف خود را چه کسی انتخاب کرده و آیا می‌تواند او را تا پایان فیلم با خود بکشاند پرسشی است که در چشم تماشاگران باید پاسخ پیدا کند.

آب‌بندان

سازه‌ای که ۵۰۰ سال قدمت دارد

مستند «آب‌بندان» یکی از آثار حاضر در هفدهمین جشنواره سینماحقیقت است که موضوعی تازه دارد. فیلم به آب‌بندهای مازندران می‌پردازد؛ سازه‌ای خاکی که قدمتی دیرینه در این منطقه دارد و از پنج قرن پیش نیاکان ما برای ذخیره‌سازی آب در مصارف کشاورزی، آن را به کار می‌بردند. موضوع محیط‌زیست یکی از تم‌های محوری سینماحقیقت امسال است و «آب‌بندان» یکی از مهم‌ترین آثار دوره هفدهم با این موضوع است. ماجرای آب‌بندهایی که به روایت سازنده مستند برای ذخیره‌سازی آب در مصارف کشاورزی به کار می‌روند و به‌مرورزمان گیاهان در آن‌ها رشد کرده‌اند و با مهاجرت پرندگان تنوع محیط زیستی هم در منطقه به وجود آورده و ماجرای آب‌هایی که هم مورداستفاده کشاورزان بود و هم به پروش ماهی انجامید که این خود داستانی مجزا دارد. به گفته رضا اکبریان گالشکلایی، کارگردان مستند «آب‌بندان» این ماهی‌ها را کشاورزان و بومی‌های حاشیه‌نشینِ آب‌بندان صید می‌کردند و همچنین در فصول مختلف پرنده صید می‌کردند. اما در کنار این آب‌بندان، زندگیِ مسالمت‌آمیز با همین زیستگاه گیاهی و جانوری در جریان بود و این‌طور نبود که قتل‌عام کنند. اما به‌مرورزمان، شکل صید تغییر کرد و امروز اتفاقات دیگری می‌افتد. مستند «آب‌بندان» ماجرای همه این اتفاقات است که روایتش با محوریت همسر یکی از میراب‌های قدیمی منطقه که از دنیا رفته شکل می‌گیرد.

شناسنامه

پژوهشگر و کارگردان: رضا اکبریان گالشکلایی
تدوینگر: آرش اسحاقی
طراح صدا و صداگذار: حسن مهدوی
صدابردار: پیام میرتبریزیان
عکاس و دستیار کارگردان: مهدیه آرتین
طراح پوستر: محمد اکبریان
مدیر تولید: عبدالله موسوی تاکامی
مدیر فیلم‌برداری: رضا اکبریان گالشکلایی
تصویربردار: اسفندیار مظلومی
محصول: مرکز گسترش سینمای مستند، تجربی و پویانمایی.

گناهِ انداختن ریگ در آب

علی رستگار

بحران آب به‌عنوان یک چالش ملی و بین‌المللی نیازمند توجه و تشرهای جدی است. به‌جز هشدارهای مستقیم و رسانه‌ای که هنوز در تأثیرگذاری آن تردید وجود دارد و همان‌طور که عیان است تاکنون افاقه نکرده، بیان سینمایی و هنرمندانه هم می‌تواند به کار آید و چه‌بسا بهتر در جانِ مخاطب نشت و نشست کند و تلنگر بزند و تأثیر بگذارد. تمرکز ویژه هفدهمین جشنواره سینماحقیقت، به‌عنوان مهم‌ترین رویداد رقابتی سینمای مستند ایران بر دو بحران اساسی امروز کشور، یعنی آب و مسئله جمعیت، محمل و بستری مناسب برای پیوند ذوق و خلاقیت فیلم‌سازان و هشدار هنرمندانه آن‌ها درباره این چالش‌هاست.

مستند «آب‌بندان» به کارگردانی رضا اکبریان گالشکلایی یکی از نمونه‌های درخشان این دوره جشنواره سینماحقیقت است که با روایتی جذاب و اثرگذار، نسبت به تراژدی بحران آب هشدار می‌دهد. آنچه آب‌بندان را از فیلم‌های مشابه درباره بحران آب متمایز می‌کند، زاویه دید و ورود متفاوت آن به ماجراست؛ فیلم‌ساز در آب‌بندان (به مازندرانی اِندون) همان‌طور که از نامش پیداست، سراغ به تصویر کشیدن تالاب‌ها یا آب‌بندهای مازندران به‌عنوان یک سازه خاکی رفته که مردمان قدیم از حدود ۵۰۰ سال پیش آن را به وجود آوردند. آب‌بندان نمونه‌های مهم و ارزشمندی از دانش و فناوری بومی مردم ایران خاصه حاشیه جنوبی دریای خزر برای استفاده و بهره‌برداری مطلوب از آب است. موضوعی که در این سال‌ها و به‌ویژه در زندگی شهری و مدرن امروزی، بسیار مغفول واقع شده و چه در منظر شخصی و چه در بعد اجتماعی، خبری از وجدان، آگاهی و مدیریت آب نیست. تولید و تماشای مستندهایی نظیر آب‌بندان، ضمن مرور تاریخ و اطلاع از ابتکار پیشینیان برای استفاده‌ای اصولی از آب، می‌تواند مصداق‌ها و مابه‌ازاهایی هم برای زندگی کنونی ایجاد کند، آن‌هم در شرایطی که با بحران و چالش بسیار جدی‌تر و تراژیک‌تری در خصوص آب مواجهیم.

در مستند آب‌بندان می‌بینیم که چگونه تالاب‌ها و آب‌بندان مازندران به‌عنوان اکوسیستم‌های آبی به‌جز موارد و مصارف مهمی چون ذخیره‌سازی آب برای کشاورزی، تغذیه چشمه‌ها و آب‌های زیرزمینی، از منظر بوم‌شناختی هم از اهمیت بسیار زیادی برخوردار هستند و به‌جز ایجاد طبیعتی زیبا و چشم‌نواز که با تصویربرداری درخشان مستند به‌ویژه نماهای هوایی و اکستریم لانگ‌شات به تصویر کشیده می‌شود، بار زیست‌محیطی زیادی هم دارد و به‌عنوان زیستگاه پرندگان و حیات‌وحش و بانک ژن گیاهی و حافظ تنوع زیستی هم کاربرد پیدا می‌کند و حائز اهمیت و توجه فراوان است. وجود تالاب‌ها و آب‌بندان درعین‌حال سرفصل مشترک انسان با طبیعت و زیست‌بوم پیرامونش است، به‌طوری که تفکیک و تصور زندگی جداگانه آن‌ها از هم را سخت و حتی غیرممکن می‌کند. تنوع زیستی ایجادشده و به‌خصوص وجود آب، همچنین باعث مهاجرت پرندگان مختلف به این مناطق و رونق پرورش ماهی‌های بومی می‌شود. آب‌بندان ضمن ایجاد یک زندگی مسالمت‌آمیز با زیستگاه گیاهی و جانوری، مایحتاج غذایی و رزق و روزیِ کشاورزان و بومی‌های حاشیه‌نشین آن محیط را هم تأمین می‌کند و با صید ماهی‌ها و شکار پرندگان، به چنین نیازمندی‌هایی پاسخ داده می‌شود.

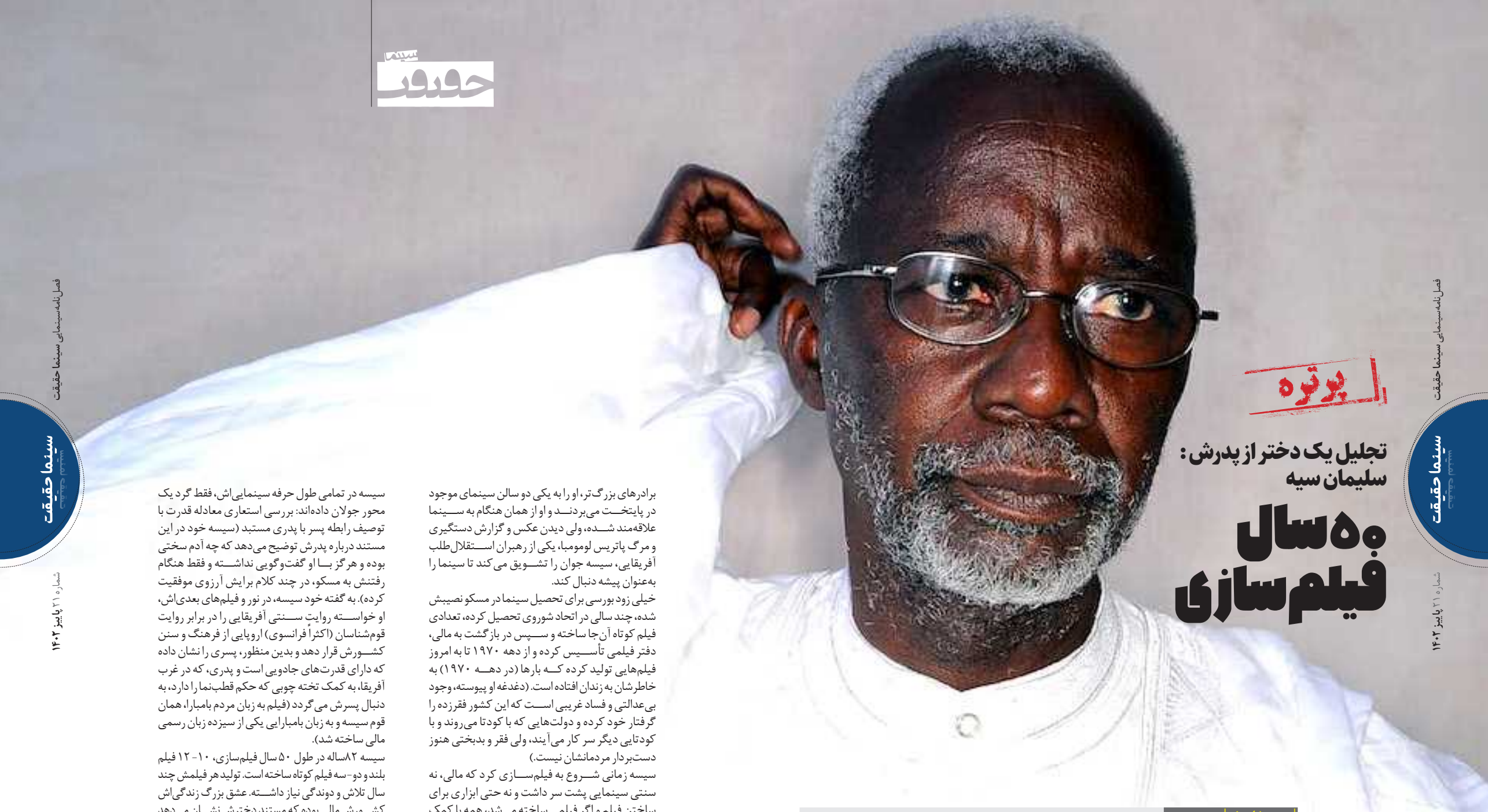
در مستند آب‌بندان اگرچه چشمه‌هایی از زیبایی و تأثیر مثبت آب‌بندها در زندگی مردمان بومی مازندران را می‌بینیم و از این همزیستی و هم‌جواری انسان و طبیعت لذت می‌بریم؛ اما فیلم‌ساز با مرور این دل‌خوشی زیست‌محیطی و مسالمت‌آمیز، آن روی سکه این ماجرا را پیش روی مخاطب می‌گذارد و با دریغی ظریف و هنرمندانه از روزگار خوش رفته حکایت و همه (است) ها را درباره تالاب و آب‌بندان به (نیست) و افعالی ماضی تبدیل می‌کند.

انتخاب همسر کهنسال یک میرآب فقید و قدیمی به‌عنوان شخصیت محوری، یکی از مهم‌ترین نقاط قوت فیلم است و مخاطب به‌خوبی با صدا و لحن او ارتباط برقرار می‌کند و تأثیر می‌گیرد. شروع بی‌تکلف و صمیمانه فیلم و شنیدن صدای زن کهنسال (راوی) و کارگردان هم قلاب اولیه این ارتباط است: زن کهنسال: داری صدا ضبط می‌کنی یا فیلم می‌گیری؟/ کارگردان: فرقی نمی‌کنه، شما بگین/ زن کهنسال: به تو بگم یا به دوربین؟/ به من بگو.

اما همین مکالمه ظاهراً ساده و در باب تکنیک، به روایتی دل‌نشین و درعین‌حال نوستالژیک و سر آخر دریغناک از گذشته‌ای دور، نه‌چندان دور و حالی در حالِ انقراض درباره نابودی تالاب‌ها و آب‌بندان تبدیل می‌شود و راوی حسرتش از روزگار خوش رفته را با ما در میان می‌گذارد، تا در این مرثیه‌سرایی با او همراه شویم و اگر هنوز برای طبیعت و انسانیت ارزش قائلیم، برای حفظ و بقای این هر دو دست بجنبانیم تا به سوگ‌های سوزناک‌تری در آینده ننشینیم.

نخستین قابی که بعد از آن مقدمه صوتی می‌بینیم، درخشان، حیرت‌انگیز و سینمایی است و تصویر آهسته شده جمعیت انبوه ماهیگیران در تالاب (آب‌بند) که انگار با آمبیانس تغییریافته و شبیه موسیقی ماورایی شده، آخرالزمانی به نظر می‌رسد و با توجه به تخریب و نابودی آب‌بندان که در پایان فیلم می‌بینیم، نمایی از خواب بد و کابوسِ عن‌قریب و در معرضِ تعبیر است. این تصویر واقعی اما به‌شدت بدیع و سمبولیک به‌نوعی یادآور «دشت گریان» تئو آنگلوپولوس است که ازقضا روایت یک تراژدی یونانی، با بهره‌برداری هنرمندانه از عنصر آب و پیوند تنگاتنگ آن با زلالی و جاری بودن زندگی و احساسات آدمی در محیط روستایی است.

مستند آب‌بندان هم با تکیه‌بر همین نقش حیاتی آب و از زبان یکی از ساکنان قدیمی روستا، به نمایندگی از همه آدم‌های ریشه‌دار آن‌جا، درباره یک تراژدی مازندرانی/ شمالی/ ایرانی هشدار می‌دهد. نقطه عزیمت روایت راوی، تعریف یک خاطره تلخ است، ماجرایی که مثل یک خواب بد برای او بود؛ در شبی که قرص ماه آسمان با همه شب‌ها فرق داشت و زن به ماه خیره شده بود، میرشکار خبر مرگ میرآب (همسر زن) را می‌آورد. جمله «میرآب تموم کرد» اگرچه تنها حکایت از مرگ یک آبیار و تقسیم‌کننده آب در یک روستا دارد، اما در روایت راوی و در نگاه فیلم‌ساز، اماره‌ای از مرگ همه میرآب‌ها و نابودی همه تالاب‌ها و آب‌بندهاست. این که چگونه همه آن همزیستی مسالمت‌آمیز انسان و طبیعت، تلاش برای حفظ زیست‌بوم، رسوم و سنن زیبای شکل گرفته مردم بومی که متأثر از احترام آن‌ها به طبیعت بود، بیداری رودخانه‌ها، آب‌بندهایی که هم برای مردم آب و هم نان بود، ایجاد اشتغال، قدرشناسی و شکرگزاری مردم به خاطر وجود آب‌بندان و این همه برکت و رزق و روزی و همه آن چیزهای خوبی که در فیلم می‌بینیم و راوی به آن‌ها اشاره می‌کند، به نقطه پایان رسیدند. این که چطور شعر محلی و شادمانه مردم روستا در مراسم عروسی (دل به خدا داشتنه/ چکّه سما (جشن و پای کوبی) داشتنه) جایش را به آوازی سوزناک و حسرت‌بار می‌دهد. شاید همه‌چیز به این بخش از صحبت راوی کهنسال درباره میزان اهمیت حرمت آب برمی‌گردد که: «از بچگی به ما می‌گفتند اگر یک ریگ بندازی توی آب، روز قیامت به جرم این گناه باید با مژه‌ها اون ریگ رو از آب دربیاری.» واقعاً که بی‌توجه به عقوبت این گناه و بی‌احترام به منزلتِ طبیعت، چه ریگ‌ها که به آب‌ها نریختیم.



پرتره

تجلیل یک دختر از پدرش: سلیمان سیه

۵۰ سال فیلم‌سازی

اسعید خاموش

فیلم‌ساز فقید سنگالی، دو فیلم‌ساز بزرگ قاره آفریقا هستند، ولی کمتر کسی در آفریقا آن‌ها را می‌شناسد و فیلم‌هایشان را دیده است. ضرب‌المثلی انجیلی می‌گوید: «هیچ‌کس را در سرزمین خودش به پیامبری قبول ندارند.» این سخنی است که می‌توان در مورد بسیاری از هنرمندان دنیا، از جمله سلیمان سیسه به کار برد و دختر سیسه در مستندش، تا جایی که امکانش را داشته، درباره‌اش توضیح داده است. این مستند دوران کودکی سیسه را توصیف کرده و مادر مهربانی که حین انجام کارهای خانه، او را پشتش حمل می‌کرده؛ در نوجوانی برادرهای بزرگ‌تر، او را به یکی دو سالن سینمای موجود در پایتخت می‌بردند و او از همان هنگام به سینما علاقه‌مند شده، ولی دیدن عکس و گزارش دستگیری و مرگ پاتریس لومومبا، یکی از رهبران استقلال‌طلب آفریقایی، سیسه جوان را تشویق می‌کند تا سینما را به‌عنوان پیشه دنبال کند.

خیلی زود بورسی برای تحصیل سینما در مسکو نصیبش شده، چند سالی در اتحاد شوروی تحصیل کرده، تعدادی فیلم کوتاه آن‌جا ساخته و سپس در بازگشت به مالی، دفتر فیلمی تأسیس کرده و از دهه ۱۹۷۰ تا به امروز فیلم‌هایی تولید کرده که بارها (در دهه ۱۹۷۰) به خاطرشان به زندان افتاده است. (دغدغه او پیوسته، وجود بی‌عدالتی و فساد غریبی است که این کشور فقرزده را گرفتار خود کرده و دولت‌هایی که با کودتا می‌روند و با کودتایی دیگر سر کار می‌آیند، ولی فقر و بدبختی هنوز دست‌بردار مردمانشان نیست.)

سیسه زمانی شروع به فیلم‌سازی کرد که مالی، نه سنتی سینمایی پشت سر داشت و نه حتی ابزاری برای ساختن فیلم و اگر فیلمی ساخته می‌شد، همه با کمک فرانسوی‌ها بود. در دهه ۱۹۸۰ با کمک تعدادی از همین دوستان فرانسوی و در چرخشی نامنتظر، نور (ییلن) را ساخت؛ فیلمی که در ۱۹۸۷ برنده جایزه هیئت‌داوران جشنواره کن شد و سیسه را به دنیا شناساند. برای آشنایی با سینمای سیسه، تماشای نور کمک زیادی می‌کند چون به روال دیگر فیلم‌سازان مؤلف، فیلم‌های سیسه در تمامی طول حرفه سینمایی‌اش، فقط گرد یک محور جولان داده‌اند: بررسی استعاری معادله قدرت با توصیف رابطه پسر با پدری مستبد (سیسه خود در این مستند درباره پدرش توضیح می‌دهد که چه آدم سختی بوده و هرگز با او گفت‌وگویی نداشته و فقط هنگام رفتنش به مسکو، در چند کلام برایش آرزوی موفقیت کرده). به گفته خود سیسه، در نور و فیلم‌های بعدی‌اش، او خواسته روایت سنتی آفریقایی را در برابر روایت قوم‌شناسان (اکثراً فرانسوی) اروپایی از فرهنگ و سنن کشورش قرار دهد و بدین منظور، پسری را نشان داده که دارای قدرت‌های جادویی است و پدری، که در غرب آفریقا، به کمک تخته چوبی که حکم قطب‌نما را دارد، به دنبال پسرش می‌گردد (فیلم به زبان مردم بامبارا، همان قوم سیسه و به زبان بامبارایی یکی از سیزده زبان رسمی مالی ساخته شد).

سیسه ۸۲ساله در طول ۵۰ سال فیلم‌سازی، ۱۰-۱۲ فیلم بلند و دو-سه فیلم کوتاه ساخته است. تولید هر فیلمش چند سال تلاش و دوندگی نیاز داشته. عشق بزرگ زندگی‌اش کشورش مالی بوده که مستند دخترش نشان می‌دهد متأسفانه عشقی یک‌طرفه است. سینمای سیسه، روایتگری پیچیده زندگی‌های معمولی با درآمیختن سنت‌های جادویی آفریقایی است. سینمایی که ضمناً خشونت نظامی‌ها، فساد و تباهی و تداوم سنت پدرسالاری را نشان می‌دهد که زندگی زنان و کودکان مالی را تحت سیطره خود دارد.

بخش ویژه

جانوران

کشتن ناگزیر حیوانات

سعید خاموش

«جانوران» ساخته مستندساز اسپانیایی پو فوس (Pau Faus)، دو واقعیت غم‌انگیز را کنار هم قرار داده و به‌طور موازی دنبال کرده: در حومه بارسلون، چوپانی ۶۰ و خرده‌ای ساله که به بیماری استخوان دچار است و مدام مجبور است دارو مصرف کند و نزد پزشکی برود که بیش‌ازپیش به او توصیه می کند باید دست از کار کشیده و خود را بازنشسته کند و در سوی دیگر، نزدیک همان منطقه‌ای که چوپان بز و گوسفندهایش را به چرا می‌برد، یک آزمایشگاه تحقیقاتی پزشکی تأسیس شده، که اجباراً از جانوران مختلف، ازجمله همان بز و گوسفندهای چوپان ماجرا، برای تحقیقات پزشکی و اخیراً ساختن واکسن‌های کرونا استفاده می کند.

فیلم با جمله‌ای از ژرژ بتَی (Georges Bataille)، فیلسوف فرانسوی آغاز می‌شود: «حقیقت یک وجه (یا جنبه) بیشتر ندارد: منکر شدن بی برو برگشتش!» این جمله به (کشور) اسپانیایی اشاره دارد که با آن که گاوبازی (کشتن پیروزمندانه گاوهای نر غول‌پیکر که مخصوص زمین‌های گاوبازی پرورش داده می‌شوند) در بسیاری از نقاط اسپانیا ممنوع شده، ولی هنوز در برخی از شهرهای اسپانیا (و یکی دو نقطه در جنوب فرانسه و نزدیک مرز با اسپانیا) کماکان برگزار می‌شود. اما در همین اسپانیا جنبش‌ها و انجمن‌های مدافع حیوانات به‌شدت فعال‌اند و همان‌طور که در این فیلم مشاهده می‌شود، سپردن حیوانات به آزمایشگاه‌های پزشکی (و کشتنشان) به همین سادگی نیست و کاملاً کنترل شده است. بااین‌وجود، همان‌طور که ژرژ بتی می گوید، چشم‌هایمان را به روی کشتار صدها هزار مرغ و پرنده دیگر و گاو و گوسفند و ماهی و غیره، که هر روزه در همان اسپانیا کشتار می‌شوند و میلیون‌ها حیوان دیگر که روزانه در سراسر دنیا در خانه‌ها و رستوران‌ها میل می‌شود، می‌بندیم. فیلم به پارادوکس عجیبی اشاره دارد: گذشته از حیواناتی که مصرف غذایی می‌شوند، در مورد جانورانی که اجباراً باید در تحقیقات آزمایشگاهی مورداستفاده قرار گرفته و جانشان را از دست بدهند چه باید کرد؟ این چوپان هم با معضل غریبی روبه‌روست: از طرفی عاشق کارش است و از سوی دیگر به خاطر درد و رنج بیماری (که همان آزمایشگاه نزدیک مرتعش در حال تحقیق برای یافتن داروهای جدیدتر برای درمان صدها بیماری ازجمله بیماری او هستند) حیوانات عزیزش را (که او با محبت تمام از آن‌ها مراقبت کرده و حتی گاه خود به بچه‌هایشان شیر می‌دهد) در اختیار آزمایشگاه قرار دهد تا «مثل موش» از آن‌ها استفاده شده و بعد اجسادشان (برای آن که میکروب و ویروسی به بیرون منتقل نشود) به وحشتناک‌ترین وضع از بین برده شوند.

«جانوران» مستند فوق‌العاده تأثیرگذاری است. مخاطبش اگر به مضمونی که مطرح کرده، حساسیت داشته باشد، خود را در برابر چالشی احساسی می‌یابد و درنهایت به قول بتَی، منکر حقیقت شده و به قانون زندگی (همه موجودات زنده) و مرگ در این دنیا تن می‌دهد: چشم‌هایش را می‌بندد، گوش‌هایش را می گیرد، فکرش را هم از ذهن بیرون می کند، چون، برای آن که جلوی مرگ میلیون‌ها انسان (و بسیاری از همان حیوانات) گرفته شود، چاره‌ای جز قربانی کردن تعدادی از این جانوران زیبا نیست.

بخش ویژه

سینما حقیقت

حدود

مروری بر ۵ مستند شاخص درباره غزه

زخم زیتون

آنچه در هزاره سوم بر غزه و ساکنانش گذشته، چگونه از دریچه دوربین مستندسازان روایت شده است؟ غزه که این روزها دوباره به کانون اخبار مهم بازگشته و توجه جهانیان را به خود جلب نموده، تاریخی دارد که مبین تقابل ظلم و ایستادگی است. هفدهمین جشنواره سینما حقیقت در بخش ویژه غزه، تدارکی ویژه برای مستندسازی در ملتهب‌ترین نقطه جهان در این روزها گشوده است؛ نمایش پنج مستند که هرکدام از زاویه دیدی متفاوت به رخدادهای غزه در هزاره سوم پرداخته‌اند، در کنار برگزاری پنل ویژه در این باره، حکم بازخوانی مستندسازی در بحران را نیز دارد.

نمایش مستندهای «آر ۲۱ نامی برای همبستگی»، «غزه»، «اشک‌های غزه»، «نوار غزه» و «جاده سامونی» در هفدهمین جشنواره بین‌المللی سینماحقیقت

غزه و برداشت بلند سینمایی

امسال در هفدهمین جشنواره «سینماحقیقت» بخشی به نام غزه تدارک دیده شده است. در بخش نمایش آثار این بخش، پنج مستند شاخص روی پرده می‌روند؛ بخشی که در آن علاوه بر برگزاری پنل‌های ویژه، پنج فیلم نیز به نمایش درخواهند آمد. فیلم‌هایی از نقاط مختلف دنیا نگاهی متفاوت به حوادث و رویدادهای غزه و مصیبت‌هایی که بر مردم فلسطین رفته، خواهند داشت. در ادامه نگاهی به این پنج مستند خواهیم داشت.

آر۲۱ نامی مستعار برای همبستگی

کارگردان: مهند یعقوبی
محصول: فلسطین، بلژیک و قطر، ۲۰۲۳
زمان: ۷۱ دقیقه

این مستند از ماجرایی در تاریخ ریشه می‌گیرد؛ مبارزه‌هایی که بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ برای تعیین سرنوشت مردم فلسطین انجام شد و توسط جنبش‌های چپ رادیکال در سراسر جهان و همچنین در ژاپن مورد حمایت قرار گرفت. مجموعه‌ای از فیلم‌های ۱۶ میلی‌متری فیلم‌سازان مبارز از کشورهای مختلف به نمایش این اتفاقات پرداخت و بعداً در ژاپن دوبله و نمایش داده شده. مخاطبان ژاپنی این فیلم‌ها به دلایل بمباران اتمی این کشور در جنگ جهانی دوم، نه‌تنها با فلسطینی‌ها همدردی، بلکه با آن‌ها همذات‌پنداری کردند. مهند یعقوبی در مستند خود از این مجموعه استفاده کرده و نشان می‌دهد که چگونه مردم ژاپن و فلسطین، با فرهنگ‌های بسیار متفاوت، می‌توانند از طریق تصاویر با یکدیگر ارتباط برقرار کنند. «آر ۲۱ نامی مستعار برای همبستگی» همچنین به این مسئله می‌پردازد که مرز حمایت و تبلیغات کجاست و تا چه حد می‌توان یک مبارزه محلی را در سطح بین‌المللی ترجمه کرد.

نوار غزه

کارگردان: جیمز لانگلی
محصول: آمریکا، ۲۰۰۲
زمان: ۷۴ دقیقه

لانگلی در اوایل سال ۲۰۰۱ سه ماه را در غزه برای فیلم‌برداری این مستند گذرانده است؛ روزهایی که دومین قیام فلسطینی‌ها علیه اشغال نظامی اسرائیل در سپتامبر ۲۰۰۰ آغاز شده بود. تمرکز این فیلم بر محمد حجازی دانش‌آموز کلاس دومی و ۱۳ ساله است که فیلم‌ساز در گذرگاه کرنی در نوار غزه، جایی که کودکان فلسطینی اغلب برای پرتاب سنگ جمع می‌شوند، با او آشنا شده است. میان فیلم‌هایی که درباره غزه ساخته شده، این اثر لانگلی، نمونه‌ای مثال‌زدنی در روایت هدفمند و متمرکز است که در آن کارگردان، بعد از مقدمه‌ای موجز، موفق می‌شود با انتخاب کاراکتر محوری‌اش، از جزء به کل برسد. شهرت جهانی مستند «نوار غزه» و دیده شدنش در سطحی گسترده، آغازگر مسیری تازه برای ساخت آثاری سینمایی درباره غزه، مقاومت ملت فلسطین و ظلم رژیم صهیونیستی شد. فیلم جیمز لانگلی از منظر گشودن چشم جهانیان و به‌خصوص مستندسازان به غزه، اهمیتی تاریخ سینمایی نیز دارد.

اشک‌های غزه

کارگردان: ویبکه لوکه‌برگ
محصول: نروژ، ۲۰۱۰
زمان: ۸۰ دقیقه

مستند «اشک‌های غزه» یکی از شاخص‌ترین فیلم‌هایی است که درباره مظلومیت ملت فلسطین ساخته شده است. اهمیت فیلم به‌عنوان سندی تصویری از وقایعی که در سال‌های ۲۰۰۸ و ۲۰۰۹ در غزه رخ داد، از تصاویری می‌آید که توسط شهروندان فلسطینی ثبت شده است. کارگردان «اشک‌های غزه» پس از واقعه، وارد صحنه شده است و از مواد خامی که به‌وسیله ساکنان غزه تهیه شده و گزارش‌ها و روایت‌های ژورنالیست‌هایی که در غزه حاضر بوده‌اند، در خدمت ارائه تصویری وفادار به واقعیت بهره گرفته است. نکته مهم «اشک‌های غزه» این است که سازنده‌اش، تأثیرگذاری را نه صرفاً از ذات فاجعه، که از نظرگاهش به‌عنوان هنرمندی با دیدگاه‌های ضدجنگ، اخذ می‌کند. روایت جنگ از نگاه کودکان غزه هم بر اثرگذاری بیشتر «اشک‌های غزه» یاری رسانده است.

غزه

کارگردان: اندرو مک کامل و گری کین
محصول: ایرلند، کانادا و آلمان، ۲۰۱۹

مستند «غزه» به کارگردانی اندرو مک کامل و گری کین که ۸۶ دقیقه زمان دارد، محصول سال ۲۰۱۹ ایرلند، کانادا و آلمان است. این مستند مخاطبش را به مکانی منحصربه‌فرد و فراتر از دسترس گزارش‌های خبری تلویزیونی می‌برد تا دنیایی غنی با شخصیت‌های فصیح و انعطاف‌پذیر را نشان دهد. «غزه» پرتره‌ای سینمایی و غنی از مردمی ارائه می‌دهد که تلاش می‌کنند در مقابل آوارهای درگیری‌های همیشگی، زندگی معناداری داشته باشند. سازندگان می‌گویند: «در این فیلم نشاط‌آور، ما پرتره‌ای زیبا از شهروندان غزه را باز می‌کنیم که زندگی معناداری را فراتر از آوار درگیری‌های همیشگی می‌گذرانند. فارغ از کلیشه‌های گزارش‌های خبری، ما مکانی زیبا را در میان ویرانی، از طریق زندگی مردم خارق‌العاده‌اش نشان می‌دهیم. فیلم ما روی دو نوجوان از دو طرف شکاف اجتماعی غزه متمرکز است: کارما و احمد.

جاده سامونی

کارگردان: استفانو ساوونا
محصول: ایتالیا و فرانسه، ۲۰۱۸
زمان: ۱۲۹ دقیقه

یکی از موفق‌ترین مستندهایی که درباره غزه ساخته شده و به موفقیت انتقادی جالب‌توجهی دست یافته است. نمایش فیلم در جشنواره کن، ا. این فیلم برای نمایش در بخش دو هفته کارگردانان در جشنواره فیلم کن ۲۰۱۸ انتخاب و برنده جایزه طلای بهترین فیلم مستند شد. در حومه روستایی شهر غزه، جامعه کوچکی از کشاورزان، خانواده بزرگ سامونی، در آستانه برگزاری جشن عروسی هستند؛ این اولین جشن بعد از جنگ اخیر خواهد بود. امل، فؤاد، برادران و پسرعموهایشان، پدر و مادر، خانه و درختان زیتون خود را ازدست‌داده‌اند. ترکیبی از شادی و اندوه و زیستن در میانه فاجعه، به‌عنوان نشانی از ایستادگی در برابر ظلم، به‌عنوان دستمایه‌ای غنی توسط استفانو ساوونا مورداستفاده قرار گرفته است. ترکیب خلاقانه و جالب‌توجه تصاویر زنده و انیمیشن از دیگر ویژگی‌های این اثر مستند است.

استفاده قدرتمند از تکنیک سینما حقیقت

«نوار غزه» ساخته جیمز لانگلی تصویری بی‌واسطه و تلخ از زندگی فلسطینی‌ها ارائه می‌دهد

ای. او. اسکات | ترجمه: شقایق عرفی نژاد

زندگی سخت در غزه، از پس چشمان ۱۳ساله مثل بیشتر گزارش‌های خبری و تصاویر تلویزیونی که این روزها از خاورمیانه دیده می‌شود، «نوار غزه» مستند جیمز لانگلی دلایل کمی برای خوش‌بینی ارائه می‌دهد. این فیلم که در آرشیو مجموعه فیلم East village نمایش داده شد، زمستان و بهار ۲۰۰۱ فیلم‌برداری شد و یک نگاه تراژیک به زندگی بخشی از ۲/۱ میلیون فلسطینی ارائه داد که در شهرهای شلوغ و کمپ‌های پناه‌جویان در غزه زندگی می‌کنند.

جیمز لانگلی از تکنیک سینما حقیقت استفاده قدرتمندی می‌کند. علاوه بر آن غیاب گفتار و وجود گفت‌وگوها به پرتره او از زندگی تحت اجبار جذابیتی بدون واسطه می‌دهد.

بخش بیشتر مستند نوار غزه محمد حجازی، یک فروشنده دوره‌گرد روزنامه ۱۳ساله را دنبال می‌کند. این جوان که مدرسه را بعد از کلاس دوم ترک کرده، بیشتر اوقات فراغتش را با پسرهای دیگر با سنگ انداختن به‌طرف سربازان اسرائیلی می‌گذراند؛ باوجود این‌که بهترین دوست او توسط گارد تیراندازی کشته شده است. حتی پدرش که زمان زیادی را در زندان اسرائیل گذرانده یک‌بار مجبور شده او را ببندد تا در خانه بماند.

محمد ترکیبی از بدبینی سخت و بی‌گناهی کودکانه را نمایش می‌دهد که هم دل‌شکننده و هم آزاردهنده است. او به یک اندازه، آریل شارون که انتخابش به‌عنوان نخست‌وزیر در ابتدای فیلم اتفاق می‌افتد، اهود باراک از اسلاف شارون و یاسر عرفات را تحقیر می‌کند و بین غم و اندوه و جسارت نظامی در نوسان است: «ما اسلحه می‌خواهیم، غذا نمی‌خواهیم». ترکیب مشابهی از همین احساسات توسط بزرگسالان در فیلم بیان می‌شود. گاه هم‌زمان که آرزو می‌کنند همزیستی مسالمت‌آمیزی داشته باشند، می‌خواهند به حال خودشان گذاشته شوند و اشغالگران را نه‌تنها از غزه که از کل منطقه بیرون کنند. دوربین لانگلی لازم نیست در دوردست‌ها بگردد تا منبع این خشم و ناامیدی را پیدا کند: بولدوزرهای که خانه‌ها و نخلستان‌ها را تخریب می‌کنند، ترافیک بی‌معنی که بعد از این‌که جاده‌ها بسته شده‌اند، در ساحل به وجود می‌آید، اتاق‌های اورژانس پر از زخمی‌های فلسطینی که بسیاری از آن‌ها کودک هستند.

غیرممکن است که این تصاویر را ببینید و تکان نخورید؛ ولی خشونت خام «نوار غزه» از آن‌جا که با حذف هر چیزی به‌دست‌آمده که ممکن است زمینه تاریخی یا سیاسی ایجاد کند. (غیر از چند نوشته در شروع فیلم) یک محدودیت است. با توجه به این‌که بحث‌ها بر سر منازعه اسرائیل-فلسطین بسیار قطبی شده است، هرکدام از تماشاگران با ایدئولوژی خودش فیلم را تماشا می‌کند. بعضی آن را به‌صورت سندی از ظلم بی‌انتهای اشغالگران اسرائیلی می‌دانند. برخی اما نه‌تنها به غیبت حتی یک نفر که از طرف اسرائیلی‌ها در فیلم حاضر باشد اشاره می‌کنند، بلکه نبود هیچ بحثی درباره گروه‌های مقاومت فلسطینی مثل حماس یا جهاد اسلامی را نقصانی برای این مستند می‌دانند.

نیویورک تایمز (اول آگوست ۲۰۰۲)

گفت‌وگوی جیمز لانگلی درباره مستند نوار غزه

ساخت مستند با ۷۶ ساعت راش

جین آداس | ترجمه: شقایق عرفی نژاد

جیمز لانگلی، مستندساز آمریکایی، در ژانویه ۲۰۱۱ با این هدف که مقدمات ساخت یک فیلم درباره انتفاضه فلسطین را فراهم کند، به غزه سفر کرد و دو ماه در آن جا ماند. او سه ماه دیگر هم برای ساخت فیلمی درباره نوار غزه در این قسمت گذراند. نتیجه آن فیلم «نوار غزه» بود که در مارس ۲۰۰۲ در پنجمین جشنواره فیلم عربی نمایش داده شد. جیمز لانگلی سینما را در دانشگاه راچستر و مؤسسه روسی فیلم‌برداری در مسکو آموخته است. مستند کوتاه او «پرتره پسر با سگ»، جایزه آکادمی دانشجویان را به دست آورده است. «نوار غزه» اولین مستند اوست.

چرا مستندی درباره غزه ساختید؟

«نوار غزه» تلاش شخصی من بود برای این که این موضوع در رسانه‌های اصلی آمریکا باقی بماند. غیرممکن است آنچه را واقعاً در سرزمین‌های اشغالی اتفاق می‌افتد، با دیدن و مطالعه رسانه‌های جریان اصلی متوجه شوید. از طرف دیگر از آن‌جا که به مستند حقیقت علاقه‌مند هستم، چه چیزی می‌تواند از وضعیت نوار غزه مناسب‌تر باشد؟ همه درباره این منطقه شنیده‌اند، چراکه این منازعه همیشه پوشش داده شده است. اما به دلیل این که بیشتر خبرنگارانی که اخبار این منطقه را پوشش می‌دهند در اسرائیل مستقر هستند، آنچه واقعاً در مناطقی مثل نوار غزه اتفاق می‌افتد، به‌ندرت با جزئیات همراه است.

این ماجرا یک پنجره باز از فرصت‌ها برای فیلم‌ساز است تا به آن‌جا برود و آنچه را بیشتر مردم ندیده‌اند نمایش دهد.

پیش از این که به غزه بروید، چقدر درباره وضعیت فلسطینیان می‌دانستید؟

بیشتر از بقیه آمریکایی‌هایی که نه فلسطینی هستند و نه یهودی، چیزی نمی‌دانستم. در دانشگاه، من در زبان و ادبیات روسی و فیلم‌سازی تخصص پیدا کردم، بنابراین چنین کاری دور از محدوده ذهنی من بود؛ ولی همچنان به‌منزله جهان جدیدی برای کشف بود و همین‌طور متفاوت از هرچه به‌دوراز کشورم در روسیه تجربه کرده بودم.

آیا با پیش‌زمینه فکری رفته بودید؟

مثل بیشتر آمریکایی‌ها، دیدگاه نسبتاً اسرائیل‌محوری به وضعیت داشتم. اسرائیل محیطی است که ما آمریکایی‌ها می‌توانیم با آن ارتباط برقرار کنیم. به دلیل این که جهان اول و مدرن است. این از واقعیتی که در جایی مثل غزه با آن روبه‌رو می‌شوید، دور است. فکر می‌کنم حتی برای اسرائیلی‌ها هم غیرممکن است که درکی از وضعیت غزه و آنچه نظامیانشان در آن‌جا انجام می‌دهند، داشته باشند.

وقتی به غزه رسیدید قصد داشتید کار را چطور ادامه دهید؟

من با این ایده رفته بودم که مستندی درباره کودکان سنگ‌پران بسازم. می‌خواستم بفهمم انگیزه‌شان چیست، زندگی‌هایشان چطور است و به‌عنوان یک سکوی پرش از آن‌ها استفاده کنم تا کل وضعیت آن‌جا را نمایش دهم؛ بنابراین به‌سرعت برنامه‌ای تنظیم کردم که در تقاطع کامی که حدود یک مایل از شهر غزه فاصله دارد و جاده‌ای دسترسی به سکونتگاه اسرائیلی ایزوله شده‌ای به اسم نتزاریم دارد، پیاده‌روی کنم.

سر راه به دانشجویی برخوردم که انگلیسی حرف می‌زد و درباره کاری که انجام می‌دادم کنجکاو بود. با کمک او توانستم گفت‌وگویی با یکی از این

مثل بیشتر آمریکایی‌ها، دیدگاه نسبتاً اسرائیل‌محوری به وضعیت داشتم. اسرائیل محیطی است که ما آمریکایی‌ها می‌توانیم با آن ارتباط برقرار کنیم. به دلیل این که جهان اول و مدرن است. این از واقعیتی که در جایی مثل غزه با آن روبه‌رو می‌شوید، دور است. فکر می‌کنم حتی برای اسرائیلی‌ها هم غیرممکن است که درکی از وضعیت غزه و آنچه نظامیانشان در آن‌جا انجام می‌دهند، داشته باشند.

ارتش اسرائیل مدام درباره تعداد خانه‌هایی که خراب شدند و درباره این که این خانه‌ها مسکونی بودند، دروغ می‌گوید. باورنکردنی است خبرنگارانی که در صحنه حضور دارند و صلیب سرخ جهانی یک حرف می‌زنند و ارتش اسرائیل همچنان بر چیزی کاملاً متفاوت اصرار دارد که به‌وضوح درست نیست.

کودکان سنگ‌پران داشته باشم و بقیه هم جلو آمدند. او با چنان قدرتی صحبت می‌کرد که فکر کردم آدم خوبی برای فیلم است. تصویرهایم را از او گرفتم و وقتی به گذرگاه کامی رسیدم، از پسرهای آن‌جا پرسیدم کسی او را می‌شناسد یا نه؛ آن‌ها من را تا خانه او همراهی کردند، جایی که توانستم پدر و مادرش را ببینم. آن‌ها پذیرفتند برای چند هفته از پسرشان فیلم‌برداری کنم. مشخص شد که او یک روزنامه‌نگار در شهر غزه است که البته برای من دلیل خوبی بود که همراهش در شهر بچرخم و تصویربرداری کنم. با خیلی از آدم‌های دیگر هم به دلیل موقعیتی که در آن بودند، صحبت کردم؛ به‌طور مثال زمانی که در غزه بودم، تخریب خانه‌ها در اندازه زیاد شروع شده بود. اولین تخریب بزرگ ۱۰ آپریل و زمانی بود که تانک‌ها، هلی‌کوپترها و بولدوزرها راهشان را به‌طرف اردوگاه آوارگان خان یونس در نیمه‌شب باز می‌کردند. سربازان با مسلسل به‌طرف کمپ شلیک کردند تا کمپ را تخلیه کنند و بعد بیشتر از ۳۰ خانه را تخریب کردند و ۴۵۰ فلسطینی را طبق گزارش کمیته صلیب سرخ آواره کردند.

من آن شب را تصویربرداری کردم و روز بعد برگشتم و با مردمی که خانه‌هایشان را از دست داده بودند، مصاحبه کردم. بعد از این هم که یک کودک کشته شد، من با والدین، دوستان و مردمی که شاهد بودند مصاحبه کردم.

آیا مشتاق بودند که داستان‌هایشان را تعریف کنند؟

بعضی‌هایشان بودند، چون متوجه شده بودند جای دیگر اخبارشان نادرست گزارش می‌شود. همان‌طور که دسامبر گذشته با تخریب خانه‌ها در گذرگاه رفح این اتفاق افتاد. ارتش اسرائیل مدام درباره تعداد خانه‌هایی که خراب شدند و درباره این که این خانه‌ها مسکونی بودند، دروغ می‌گوید. باورنکردنی است خبرنگارانی که در صحنه حضور دارند و صلیب سرخ جهانی یک حرف می‌زنند و ارتش اسرائیل همچنان بر چیزی کاملاً متفاوت اصرار دارد که به‌وضوح درست نیست. بعد هم ارتش اسرائیل منبع انحصاری اطلاعات است. تجربه شخصی من از خواندن اظهارات ارتش اسرائیل و دیدن واقعیتی که آن‌جا وجود دارد، این است که عملاً سخنگوهای ارتش اسرائیل چیزی را نمی‌گویند که باید به‌عنوان تنها منبع اطلاعات اظهار کنند.

شما بیشتر کودکان را انتخاب کردید تا حرف بزنند. چرا؟

به دلایل زیادی تمرکزم روی کودکان بود. قبل از هر چیز برای این که آن‌ها می‌خواستند یک چشم‌انداز تازه داشته باشند، کمتر فیلتر شوند و برایشان مهم نبود کسی با دوربین همراهشان باشد. علاوه بر این، برای کودکان فلسطینی بیشتر از هر چیزی نگران بودم. برای این که در هر درگیری نظامی، کودکان هستند که به‌طور جدی بیشترین رنج را از خشونت چه به‌طور مستقیم و چه به شکل روانی تحمل می‌کنند.

کودکی‌ای که آن‌ها امروز تجربه می‌کنند در تمام زندگی با آن‌ها خواهد بود و به شکل اجتناب‌ناپذیری مفهوم ارتباط فلسطینیان و اسرائیلی‌ها را در آینده شکل می‌دهد.

یکی از به‌یادماندنی‌ترین صحنه‌هایی که نمایش داده‌اید بیمارانی هستند که در بیمارستان علائم بسیار غیرمعمولی از خود نشان می‌دهند؛ مثل خاراندن صورتشان و تشنج که بلافاصله بعد از آن مصاحبه یکی از پزشکان بدون مرز را می‌بینیم که این علائم را اثرات نوعی حمله گازی توضیح می‌دهد.

این وضعیت بدون این که انتظار داشته باشیم اتفاق افتاد. افراد مسلح در مرز خان یونس به سمت یک پست ارتش اسرائیل، درست پایین تپه‌هایی که آن‌ها مستقر بودند، تیراندازی می‌کردند. ارتش اسرائیل این کار را با رگبار شدیدی از گلوله شروع کرد که تمام شب و صبح بعدش ادامه داشت. ماشین‌های سنگین جنگی و تانک‌ها شلیک می‌کردند و یادتان باشد این گلوله‌ها روی کمپ ۶۵هزارنفری از پناه‌جویان فرود می‌آمد که بیشتر آن‌ها زیر ۱۸ سال بودند و در یک منطقه کوچک زندگی می‌کردند. در طی این پاسخ دادن وسیع به تیراندازی‌ها، ارتش اسرائیل شروع به پرتاب کپسول‌های گاز به سمت اردوگاه آوارگان کرد. این گاز شبیه گاز اشک‌آوری که با تکنولوژی آمریکایی در پنسیلوانیا ساخته می‌شود و ارتش اسرائیل معمولاً از آن‌ها استفاده می‌کند، نبود. این

به دلایل زیادی تمرکزم روی کودکان بود. قبل از هر چیز برای این که آن‌ها می‌خواستند یک چشم‌انداز تازه داشته باشند، کمتر فیلتر شوند و برایشان مهم نبود کسی با دوربین همراهشان باشد. علاوه بر این، برای کودکان فلسطینی بیشتر از هر چیزی نگران بودم.

خیلی دوست داشتم که ۷۶ ساعت تصویر خام را به یک تدوینگر خوب می‌دادم و بعد از مدتی برمی‌گشتم و فیلم تمام‌شده را نگاه می‌کردم. تمام مشکلاتی که کارگردانان در تدوین فیلم خودشان دارند، در مورد من جمع شده بود؛ چون علاوه بر کارگردان فیلم‌بردار هم هستم و پلان‌های زیادی بود که دوست نداشتم از دستشان بدهم.

کپسول‌های گاز در ظاهر متفاوت و بزرگ‌تر بودند و شماره سریال و مارک آن‌ها به عبری نوشته شده بود. فلسطینیانی که با آن‌ها صحبت کردم، از ابر بزرگ گازی سیاه‌رنگی گفتند که از این کپسول‌ها بیرون می‌آمد که برخلاف گاز اشک‌آور، به‌سرعت غشای مخاطی را تحریک نمی‌کرد؛ درواقع تنفس این دود خوشایند بود، آن را مثل طعم عسل در گلو حس می‌کردند، ولی بعد از ۵ تا ۱۰ دقیقه دچار تشنج می‌شدند.

طبق فهرست بیماران که از بیمارستان‌های امایی و ناصر دریافت کردم، حدود ۲۰۰ نفر با علائم جدی بستری شدند. مردم شکایت می‌کردند، انگار یک‌چیزی در اطراف بدن آن‌ها حرکت می‌کند و آن‌ها می‌خواستند خراشش دهند. بعضی هر پنج تا شش دقیقه، در حالتی بین کما و تشنج به سر می‌بردند. خیلی از این افراد برای هفته‌ها در بیمارستان بستری بودند. هیچ‌وقت مشخص نشد این گازی که استفاده شده بود، چه بود. خیلی سخت است که توضیح بدهم چه حسی داشت این‌که در بیمارستان با آدم‌هایی که به‌سختی رنج می‌کشند باشی و هم‌زمان بدانی رسانه‌های غربی حتی یک خبرنگار برای پوشش اتفاقات نمی‌فرستند؛ ولی به‌راحتی افراد را پای دوربین می‌آورند تا نقل‌قولی متناقض با واقعیت از سوی ارتش اسرائیل ارائه دهند. هنوز فکر می‌کنم این عجیب و دلسردکننده است که چنین پوشش کمی به این اتفاقات داده شده است. اگر برعکس این اتفاق افتاده بود، اگر فلسطینی‌ها علیه اسرائیلی‌ها از گاز استفاده کرده بودند، بزرگ‌ترین هیاهو و غوغا را شاهد بودید و رسوایی عظیم و شکست سیاسی برای فلسطینی‌ها پیش می‌آمد؛ ولی وقتی چنین چیزی توسط اسرائیلی‌ها در حق فلسطینی‌ها صورت می‌گیرد، سکوت می‌شود.

انتخاب‌هایتان در تدوین چطور انجام می‌شد؟

خیلی دوست داشتم که ۷۶ ساعت تصویر خام را به یک تدوینگر خوب می‌دادم و بعد از مدتی برمی‌گشتم و فیلم تمام‌شده را نگاه می‌کردم. تمام مشکلاتی که کارگردانان در تدوین فیلم خودشان دارند، در مورد من جمع شده بود؛ چون علاوه بر کارگردان فیلم‌بردار هم هستم و پلان‌های زیادی بود که دوست نداشتم از دستشان بدهم.

طرز فکر یک تدوینگر با آنچه من در حین فیلم‌برداری داشتم، کاملاً مخالف است. زمان فیلم‌برداری هر فرصتی را به روی محرک‌ها باز گذاشته بودم و همه‌چیز را سخاوتمندانه با دوربین ضبط می‌کردم. به‌عنوان یک تدوینگر باید خسیس و خردمند عمل می‌کردم. مدت‌ها طول کشید تا بعد از برگشتم به آمریکا توانستم ازنظر احساسی از این تصاویر فاصله بگیرم و به‌عنوان تدوینگر به فیلم نزدیک شوم. گاهی با اهداف متناقض فیلم را تدوین می‌کردم. می‌خواستم توجه تماشاگران را نگه‌دارم، حس آن محل و مردم را بگیرم و یکپارچگی فیلم را حفظ کنم. ایده‌آلم این بود فیلمی بسازم که موسیقی نداشته باشد، از نریشن در آن استفاده نشده باشد و تا حد ممکن کمترین تدوین در آن صورت گرفته باشد. در نسخه راف‌کات فیلم صحنه‌هایی وجود دارد که آن‌ها را دوست دارم. جایی که دوربین مدت طولانی کار می‌کند و یک تدوینگر معمولی حتماً صحنه را کات می‌کند؛ مثل صحنه‌ای در بیمارستان در اولین شب تخریب خانه‌ها که دوربین روشن است و اتفاقات به وقوع می‌پیوندد. شما بی‌واسطه حس موقعیت را دریافت می‌کنید، انگار که در همان‌جا ایستاده‌اید و آنچه را رخ می‌دهد به همان شکل می‌بینید. اما بعد از چند نمایش عمومی از این راف‌کات‌ها که متوجه شدم مخاطب خسته می‌شود، تسلیم شدم و کات‌های بیشتری دادم و از صدا و تدوین برای تأثیر دراماتیک بیشتر استفاده کردم تا فیلم را جلو ببرم.

دوست دارید به چه نوع مخاطبی دست پیدا کنید؟

من «نوار غزه» را برای کسانی ساختم که درباره طرف کمتر دیده‌شده در گیری فلسطین و اسرائیل کنجکاوند. امیدوارم یک تفکر انتقادی را درباره این‌که با مالیاتی که پرداخت می‌کنند چه اتفاقی می‌افتد ایجاد کنم و همین‌طور با تأمین اسلحه که از طرف دولت ما برای اسرائیل انجام می‌شود؛ یک شرمساری عمیق از این ماجرا.

من «نوار غزه» را برای کسانی ساختم که درباره طرف کمتر دیده‌شده در گیری فلسطین و اسرائیل کنجکاوند. امیدوارم یک تفکر انتقادی را درباره این‌که با مالیاتی که پرداخت می‌کنند چه اتفاقی می‌افتد ایجاد کنم و همین‌طور با تأمین اسلحه که از طرف دولت ما برای اسرائیل انجام می‌شود؛ یک شرمساری عمیق از این ماجرا.

کودکانی از آبوکی در زندانی بزرگ به نام غزه

کارگردان مستند «اشک‌های غزه» با انتخاب کودکان به‌عنوان شخصیت‌های اصلی اثر، تصویری بی‌واسطه و تأثیرگذار از رخدادهای سال‌های ۲۰۰۸ و ۲۰۰۹ نوار غزه، خلق می‌کند

نمونه‌ای مثال‌زدنی در ساخت فیلم مستند با استفاده از تصاویری که خالقشان خود سوژه اثر هستند. «اشک‌های غزه» بخش قابل توجهی از جذابیت و تأثیرگذاری خود را از طریق تصاویری به دست می‌آورد که ساکنان غزه آن‌ها را ثبت کرده‌اند. ویبکه لوکه‌برگ کارگردان فیلم، این تصاویر را با آنچه خبرنگاران حاضر در غزه روایت کرده‌اند همراه کرده و «اشک‌های غزه» محصول همین تلفیق هنرمندانه است. نکته دیگر، نظرگاه فیلم‌ساز در مواجهه با نژادی انسانی‌ای است که در غزه سال‌های ۲۰۰۸ و ۲۰۰۹ رقم خورده است؛ انتخاب هوشمندانه کودکان به‌عنوان روایتگران داستان تلخ اشغالگری و جنایات صهیونیست‌ها، به «اشک‌های غزه» شاخصه‌ای بخشیده که نتیجه‌اش موفقیت فیلم‌ساز در روایت ظلم و ستمی است که ملت فلسطین متحمل می‌شوند. دیدگاه‌های ضدجنگ کارگردان به‌خوبی در پس چیدمان نماها و استفاده از سندهای زنده تصویری و روایت روزنامه‌نگارانی که در صحنه حاضر بوده‌اند، مشهود است.

۱

مستندی درباره جنگ غزه در سال ۲۰۰۸ و ۲۰۰۹ که روایت خود را بر اساس نگاه سه کودک فلسطینی بیان می‌کند. این مستند به کارگردانی ویبکه لوکه‌برگ ۸۰دقیقه زمان دارد و محصول سال ۲۰۱۰ نروژ است. کودکانی که یتیم یا بی‌خانواده مانده‌اند و در چادرها یا میان ویرانه‌های به‌جامانده از خانه‌هایشان خودروزگار می‌گذرانند.
این فیلم بر اساس تصاویری که توسط خود مردم غزه گرفته شده شکل گرفته و به همراهش از برخی گزارش‌های روزنامه‌نگاران خارجی حاضر در جریان درگیری‌ها هم بهره گرفته شده است. نکته مهم درباره این مستند آن است که خود کارگردان در طول جنگ در غزه حضور نداشت.

۲

مستند «اشک‌های غزه» یکی از بی‌واسطه‌ترین و سرراست‌ترین مستندها درباره اتفاقات این سرزمین است. روایت مستند مربوط به روزهای پایانی سال ۲۰۰۸ و بخش مهمی از سال ۲۰۰۹ است. تصاویر مستند به‌طور بی‌پرده‌ای حکایت مردمانی را می‌گوید که در یک زندان بزرگ مجبور هستند روزگار تلخی بگذرانند. کارگردان به طرز هوشمندانه‌ای مستند خود را با روایت نوع برخورد اسرائیلی‌ها با مردم غزه شروع می‌کند؛ لحظاتی مانند این‌که قایق‌های ماهیگیری مردم غزه اجازه ندارند بیش از پنج کیلومتر از ساحل دور شوند و بستن همه راه‌های ارتباطی و گذران سخت زندگی باعث می‌شود که مخاطب ناآگاه با اوضاع مردم غزه به‌خوبی آشنا شود. کمبود شدید امکانات و بالا بودن قیمت وسایل و مایحتاج زندگی، شرایط را به‌گونه‌ای درآورده که هیچ عادی بودنی قرار نیست در این سرزمین اتفاق بیفتد. مستند با سه کودک همراه می‌شود و داستان زندگی هر یک از آن‌ها را از زبان خودشان روایت می‌کند.
اما آنچه در «اشک‌های غزه» تفاوت را شکل می‌دهد، گذر از اوضاع سکونی است که در یک سوم اول مستند به آن اشاره شده است. کارگردان به‌درستی از راش‌هایش استفاده می‌کند و به‌جای این‌که مسیر مستند را درون زندان بزرگ نوار غزه قرار دهد، نقطه عطف داستان را با صدای اولین هواپیما و برخورد اولین موشک به یک خانه مسکونی به تصویر می‌کشد. از این‌جا به بعد داستان وارد دنیایی تازه می‌شود؛ دنیای کشتار کودکان و تصاویر تأثربرانگیزی از مرگ و آتش و خون. نکته مهم در «اشک‌های غزه» آن‌جاست که تصاویری از به خاک و خون کشیده شدن مردم مظلوم و کودکان بی‌گناه فلسطینی و سخنان کودکانی که از رنج‌های سنگین و آرزوهای بربادرفته‌شان می‌گویند، محور این مستند قرار گرفته است. به شکل واضحی سازنده مستند بر این ایده تأکید می‌کند که ما نمی‌توانیم و نباید چشمان خود را بر ظلم‌هایی که انسان‌ها به انسان‌های دیگر روا می‌دارند و همچنان نیز آن را ادامه می‌دهند ببندیم.

۳

کارگردان نروژی شاید در پی این است که نشان دهد چه اتفاقاتی برای کودکان در زمان جنگ می‌افتد و آن‌ها ممکن است چه آسیب‌هایی ببینند، اما ناخودآگاه مخاطبش را تا منتهاالیه ظلمی که به مردم این سرزمین روا داشته شده می‌برد. هرچند که این مستند در سال ۲۰۱۰ اکران شده، اما گویا بعد از ۱۳ سال تصاویر زنده‌ای است از آنچه امروز در غزه رخ می‌دهد و این همان نکته‌ای است که «اشک‌های غزه» را تماشایی‌تر از قبل می‌کند.

گفت‌وگو با ویبکه لوکه‌برگ و
تریه کریستیانسن سازندگان مستند غزه

رئیسش در تراژدی

جواد نصرتی

هر بار که اسرائیل به غزه حمله می‌کند، دنیا به یک باره دوباره متوجه این باریکه پرجمعیت و مردم دردمندش می‌شود. انگار که یک‌باره همه یادشان آمده باشد که بیش از دو میلیون انسان در رنج مدام زندگی می‌کنند. در هر جنگ، ده‌ها و صدها و هزاران نفر کشته می‌شوند؛ این خود مصیبت بزرگی است، اما مصیبت بزرگ‌تر، زندگی بعد از آن‌ها برای دیگران است. مادرانی که فرزند و خانه‌هایشان را یک شبه و در یک بمباران از دست داده‌اند؛ کودکانی که پدرانشان و سرپناهشان را به یک باره از دست داده‌اند؛ کودکانی که پا یا دست یا تکه‌ای از بدن خود را از دست داده‌اند؛ زندگی برای آن‌ها با همه دردها و رنج‌ها و کمبودهایش ادامه دارد. شاید بیشتر شبیه تراژدی باشد، اما به هر حال زندگی این چند میلیون نفری است که مفری از بمب‌هایی که بر سرشان ریخته می‌شود ندارند. ویبکه لوکه‌برگ، بازیگر و کارگردان نروژی، در سال ۲۰۰۸ بعد از دیدن صحنه‌های بمباران غزه، به همراه همسرش تریه کریستیانسن که تهیه‌کننده هم هست، به این فکر افتادند که آن بخش از جنگ را که کمتر به آن پرداخته می‌شود به دنیانشان بدهند. آن‌ها با استفاده از تصاویر خام بمباران‌های غزه در سال‌های ۲۰۰۸ و ۲۰۰۹ و تصاویری از زندگی سه بچه فلسطینی، روایتی بی‌پرده و شوکه‌کننده از زندگی روزمره مردم غزه بعد از ویرانی جنگ را نشان می‌دهند. این مستند تحسین شده، چندجایزه بین‌المللی را برده و به خاطر شیوه متفاوت روایتگری و حفظ بی‌طرفی‌اش، مورد تمجید زیادی قرار گرفته است. لوکه‌برگ و کریستیانسن در گفت‌وگو با کولایدر، درباره ایده اولیه ساخت این فیلم، چگونگی ساختن آن و اثری که بر خودشان داشته صحبت کرده‌اند.

ویبکه لوکه‌برگ

غزه سوژه مستندهای زیادی بوده و از تمامی زوایای ممکن به آن پرداخته شده است. چه چیزی الهام‌بخش شما بود تا فیلمی بسازید که بر پیامدهای جنگ بر جمعیت غیرنظامی می‌پردازد؟

ویبکه لوکه‌برگ: وقتی که جنگ شروع شد، از مرز اسرائیل و غزه پیگیر آن بودم و دیدم که به هیچ روزنامه‌نگاری اجازه نمی‌دادند وارد شود. آن‌ها را بیرون نگه داشتند تا کسی شاهد کارهایی که می‌کردند نباشد. دو دکتر نروژی بودند که به بیمارستان آمدند تا به مردم کمک کنند. این دو تنها افراد سفیدپوست یا غیرعرب یا غیرفلسطینی حاضر در آن‌جا بودند. آن‌ها از طریق عکس‌هایی که با موبایل گرفته بودند پیامی را به دنیا فرستادند، درباره این‌که شرایط در آن‌جا چگونه است و جنگ چگونه غیرنظامی‌ها را وحشت‌زده کرده. ما از طریق این تصاویر، کودکان و زنان کشته‌شده را دیدیم؛ مثل سلاخ‌خانه بود. برای من تجربه سختی بود که ۲۴ روز جنگ را جلوی تلویزیون بگذرانم و اطلاعات اندکی از آن داشته باشم. آن‌وقت، روز بعد از جنگ، مصاحبه‌ای کوتاه با یک پسربچه که گریه می‌کرد و می‌گفت که پدرش را از دست‌داده دیدم؛ او یحیی بود که در فیلم هم هست. به همسرم گفتم که باید کاری کنیم. نمی‌شود فقط این‌جا بنشینیم. از خودمان پرسیدیم که چه‌کار می‌توانیم بکنیم. بله، گفتیم می‌توانیم یک فیلم بسازیم. می‌توانیم برویم و این پسر را پیدا کنیم و از او بخواهیم داستانش را بگوید تا همه زندگی روزمره این خانواده را که بعد از مرگ پدر و برادرانشان در این ویرانه زندگی می‌کنند ببینید. گفتیم که باید این کار را بکنیم و همان‌جا تصمیم گرفتیم این فیلم را بسازیم.

چرا آگاهانه و عامدانه تصمیم گرفتید تا از هرگونه زمینه‌سازی بپرهیزید، چه سیاسی و چه موارد دیگر، طرف هیچ‌کسی را نگیرید؟

ویبکه لوکه‌برگ: همان‌طور که اشاره کردید، صدها فیلم درباره این موضوع ساخته‌شده که هر دو طرف را در تمامی آن‌ها دارید. این فیلم‌ها خیلی مردم را تحت‌تأثیر قرار نمی‌دهد، چون مثل این است که با ذهن خودتان حرف بزنید تا چیزی یاد بگیرد. از این نقطه‌نظر از اسرائیل حمایت می‌کنند که آن‌ها حق دارند که تروریست‌ها را بکشند. (آن‌ها در اسرائیل می‌گویند که) ما محور شرارت را در خاورمیانه داریم. این مردم، بخشی از حماس هستند، پس به این دلیل می‌توانیم آن‌ها را هدف قرار دهیم. آن‌ها «دیگران» هستند، آن‌هایی که ما حق داریم تا بکشیم. مسئله ما، بعد انسانی بود.

تریه کریستیانسن: مسئله اصلی بعد انسانی بود. گزارش‌های خبری فقط به شما رویدادها را نشان می‌دهند. به شما می‌گویند که ۲۰ نفر کشته شده‌اند. به شما اعداد و ارقام می‌دهند، اما سرنخی از این که انسان‌ها زمان بمباران منطقه‌شان چه احساسی دارند نمی‌دهند. غزه یک مکان فیزیکی کوچک با ۱,۲ میلیون نفر جمعیت است. بیشتر این افراد زیر ۱۸ سال سن دارند. بیش از ۵۰درصد آن‌ها کودکان هستند. قبل‌تر، غزه شهری مدیترانه‌ای با چند دانشگاه و جنب‌وجوش زیاد بوده، اما حالا اشغال شده و مثل یک کمپ آوارگان محاصره شده است. باید از

تریه کریستیانسن: مسئله اصلی بعد انسانی بود. گزارش‌های خبری فقط به شما رویدادها را نشان می‌دهند. به شما می‌گویند که ۲۰ نفر کشته شده‌اند. به شما اعداد و ارقام می‌دهند، اما سرنخی از این که انسان‌ها زمان بمباران منطقه‌شان چه احساسی دارند نمی‌دهند. غزه یک مکان فیزیکی کوچک با ۱,۲ میلیون نفر جمعیت است. بیشتر این افراد زیر ۱۸ سال سن دارند.

ویبکه لوکه‌برگ: به ما اجازه ورود به غزه را نمی‌دادند. ما درخواست دادیم. گفتیم که می‌خواهیم مستند بسازیم. ارتش اسرائیل گفت نه، نمی‌توانید وارد شوید؛ بنابراین به کرانه باختری رفتیم، قبلاً هرگز به آن‌جا نرفته بودیم. می‌خواستیم تا می‌توانیم اطلاعات جمع کنیم تا بدانیم این مناقشه واقعاً چیست.

تونل‌ها و همه‌چیز رد شوید تا وارد داستان انسانی آن شوید. ما فکر می‌کنیم جنگ ویتنام، که با آن زندگی می‌کردیم، وقتی تمام شد که جنبه‌های انسانی را دیدیم.

ویبکه لوکه‌برگ: چون تصویر دختری را دیدیم که از ناپالم (نوعی بمب آتش‌زا) می‌سوخت و در خیابان می‌دوید. این عکس (عکس معروفی از دختری در حال آتش گرفتن که جایزه پولیتزر را گرفت و به نماد جنگ ویتنام تبدیل شده است) چشم‌انداز جنگ را عوض کرد.

تریه کریستیانسن: مردم دوست ندارد تا دیگران کشته شوند. من درک می‌کنیم که چرا جوامع نمی‌خواهند چیزهای زیادی از آن نشان بدهند و پنهان‌کاری می‌کنند، چون بعدش ما واکنش نشان می‌دهیم.

آیا به داشتن راوی برای فیلمتان فکر کردید تا به مخاطب برای درک چیزهایی که می‌بیند کمک کند؟

ویبکه لوکه‌برگ: اصلاً به آن فکر نکردیم، چون باعث فاصله گرفتن از ماجرا می‌شد؛ مثل پرنده‌ای که از بالا به پایین نگاه می‌کند باعث می‌شد فاصله ایجاد شود. باید تلاش کنید که وارد ماجرا شوید. اگر راوی می‌گذاشتم یک مستند معمولی می‌شد.

می‌شود درباره چالش‌هایی که در راه ساختن فیلم داشتید صحبت کنید؟ چطور با مردم داخل غزه همکاری کردید و گروه فیلم‌برداری برای این کار پیدا کردید؟

ویبکه لوکه‌برگ: به ما اجازه ورود به غزه را نمی‌دادند. ما درخواست دادیم. گفتیم که می‌خواهیم مستند بسازیم. ارتش اسرائیل گفت نه، نمی‌توانید وارد شوید؛ بنابراین به کرانه باختری رفتیم، قبلاً هرگز به آن‌جا نرفته بودیم. می‌خواستیم تا می‌توانیم اطلاعات جمع کنیم تا بدانیم این مناقشه واقعاً چیست. وقتی که آمدیم، یک راهنمای فلسطینی داشتیم و این یعنی به جاهای متفاوتی می‌روید تا حقیقت را پیدا کنید. اگر راهنمای اسرائیلی داشته باشید، شما را به این مکان‌ها یا دیواری که روی آن نوشته شده «علیه اعراب» نمی‌برند. به صحرای سینا و مرز مصر رفتیم تا از این طریق وارد غزه شویم؛ اما نه، نتوانستیم، بچه‌ها هم نتوانستند. جرئتش را نداشتیم، چون آن‌ها همچنان بمباران می‌کردند. جنگ تمام شده بود، اما همچنان بمباران می‌کردند. بعد تیمی را پیدا کردیم که معمولاً برای رویترز و ای‌بی‌سی کار می‌کنند؛ آن‌ها حرفه‌ای هستند، اما معمولاً گزارش خبری می‌سازند. بنابراین باید با آن‌ها بحث می‌کردیم

که این فیلم باید چطور باشد و دوربین کجا باشد و چطور صحنه‌ها را بگیریم. چیزی که من می‌خواستم این بود که زندگی روزمره آن‌ها را ببینیم، در ویرانه‌ها، در گورستان، در ساحل، در ماشین و...

فیلم شما بین بمباران‌های واقعی و پیامدهای آن‌ها در خیابان‌ها و بیمارستان‌ها رفت‌وبرگشت دارد. چطور موفق شدید چنین تصاویر جامعی را در میانه یک منطقه جنگی بگیرید؟

تریه کریستیانسن: فیلم‌بردارانی که با آن‌ها کار می‌کردیم درواقع از همکاران آسوشیتدپرس بودند. در غزه، سه یا چهار گروه تولید هستند که در وضعیت‌های عادی به روزنامه‌نگارانی که به غزه می‌آیند کمک می‌کنند و آن‌ها (روزنامه‌نگاران) دیگر لازم نیست که گروه خودشان را همراهشان ببرند. این گروه هم یکی از آن سه چهار گروه بود. ما از قبل می‌دانستیم می‌خواهیم با کدام بچه‌ها تماس بگیریم؛ بنابراین باید از واسطه‌ها استفاده می‌کردیم و آن‌ها را ویبکه از طریق تیم فیلم‌برداری کارگردانی می‌کرد. بسیاری از تصاویر را آماتورهایی گرفتند که در طول جنگ به‌صورت واقعی در وضعیت جنگی بوده‌اند.

ویبکه لوکه‌برگ: و در فیلم مدارکی هست که استفاده از فسفر سفید را ثابت می‌کند، چیزی که اسرائیل انکار می‌کرد.

تریه کریستیانسن: آن‌ها از بمب‌های خوشه‌ای هم استفاده کردند. یکی از دو دکتر، متخصص جراحات ناشی از جنگ در بدن است. او گفت که آن‌ها بمبی دارند که آن را به زمین می‌اندازند، و طوری ساخته شده که کودکان از آن خوششان می‌آید. وقتی که آن‌ها به سمت بمب می‌روند، بمب منفجر می‌شود و از این‌جا (اشاره به کمر به پایین) آن‌ها را مجروح می‌کند.

ویبکه لوکه‌برگ: برای این که دیگر نتوانند بچه‌دار شوند. آن‌ها (به خاطر این شرایط) نمی‌توانند ازدواج کنند. واقعاً وحشتناک است که با این سلاح‌ها این چنین برنامه‌ریزی می‌کنند. آن‌ها طوری برنامه‌ریزی کرده‌اند که همه نباید بمیرند. باید بچه‌های ناسالم هم باشند. به این شکل مادر آن‌قدر درگیر مراقبت از بچه می‌شود که نمی‌تواند حتی به سیاست فکر هم بکند.

به این اشاره کردید که از قبل می‌دانستید می‌خواهید با چه بچه‌هایی مصاحبه کنید. چطور این کار را انجام دادید؟ آیا گروه

تریه کریستیانسن: فیلم‌بردارانی که با آن‌ها کار می‌کردیم درواقع از همکاران آسوشیتدپرس بودند. در غزه، سه یا چهار گروه تولید هستند که در وضعیت‌های عادی به روزنامه‌نگارانی که به غزه می‌آیند کمک می‌کنند و آن‌ها (روزنامه‌نگاران) دیگر لازم نیست گروه خودشان را همراهشان ببرند.

تریه کریستیانسن: می‌خواستیم این که زندگی برای یک نفر در این جا چگونه است را تثبیت کنیم. آن‌ها عروسی دارند. به مدرسه می‌روند. مهمانی دارند. در همه این زمان‌ها پهپادها بالای سرشان هستند. اف-۱۶ها تمام مدت بالای سرشان هستند. روحشان هم خبر ندارد که کی قرار است بمباران شوند، اما تلاش می‌کنند از زندگی کردن دست برندارند.

فیلم‌برداری تان به شما در این کار کمک کردند؟

ویبکه لوکه‌برگ: آن‌ها را به ما نشان داده بودند. ما خواسته بودیم که عکس‌هایی را نشانمان دهند. تریه کریستیانسن: ما عکس‌هایی را دیده بودیم، به‌خصوص از پسر، بنابراین می‌دانستیم که او را می‌خواهیم و بعد دختر را هم خواستیم. دو نفرشان را از قبل می‌شناختیم و سومی نفر اضافی داستان بود، دوست دو نفر دیگر.

چطور تصاویر خام را جمع کردید تا عواقب جنگ را از نگاه سه بچه نشان بدهید؟

ویبکه لوکه‌برگ: از قبل برنامه‌ریزی کرده بودیم که باید افتتاحیه فیلم در ساحل باشد، جایی که این بچه‌ها معرفی می‌شود. بعد، می‌خواستیم مخاطب با دانستن این که چطور زندگی می‌کنند احساس راحتی کند، این که به بازار می‌روند، به ساحل می‌روند و همه کارهایی دیگری که در طول روز می‌کنند.

تریه کریستیانسن: می‌خواستیم این که زندگی برای یک نفر در این جا چگونه است را تثبیت کنیم. آن‌ها عروسی دارند. به مدرسه می‌روند. مهمانی دارند. در همه این زمان‌ها پهپادها بالای سرشان هستند. اف-۱۶ها تمام مدت بالای سرشان هستند. روحشان هم خبر ندارد که کی قرار است بمباران شوند، اما تلاش می‌کنند از زندگی کردن دست برندارند. نمی‌دانند نفر بعدی که قرار است مورد هدف قرار بگیرد کیست. زندگی در این وضعیت واقعاً دراماتیک است.

فکر می‌کنید سینمای مستند در به تصویر کشیدن زندگی روزمره و تراژدی عمیق غزه، بهتر از روزنامه‌نگاران یا مدیای تلویزیون عمل می‌کند؟

ویبکه لوکه‌برگ: کاملاً، چون در گزارش‌های خبری که در تلویزیون می‌بینید، فقط موضوع را می‌خواهید. آن‌ها مثل عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی هستند. از آن‌ها سؤالات خاصی را می‌پرسید و بعد رو به مخاطب برمی‌گردید و درباره آن‌ها صحبت می‌کنید. درباره آن‌ها نظر می‌دهید. به‌نوعی آن‌ها را به نفر ثالث تبدیل می‌کنید. آن‌ها یک سوژه می‌شوند. آن‌ها برای این که با شما صحبت کنند آن‌جا نیستند، چون روزنامه‌نگار بین شما و آن‌ها قرار دارد و همین باعث می‌شود آن مردم این‌طور به نظر بیایند که کمتر باهوش یا حتی مهم هستند.

تریه کریستیانسن: یا این که فقط عدد هستند. فقط یک قربانی بیشتر. وقتی می‌خوانیم که

۲۰هزار نفر در سوریه کشته شده‌اند، این فقط یک رقم است. اما وقتی که به‌صورت واقعی چهره یک نفر را که در رنج و درد است ببینید، با آن ارتباط برقرار می‌کنید.

ویبکه لوکه‌برگ: آن آدم یکی از ما می‌شود و دیگر غریبه نیست. ما می‌خواهیم از این احساس که خب او هم یکی از «دیگران» است دور شویم. وقتی که قائل باشیم که او از دیگران است، می‌گوییم که خب ممکن است کشته شود، چون حتماً دلیلی برای این کار وجود دارد.

تریه کریستیانسن: ما می‌خواستیم آن را در بستری قرار بدهیم تا نوعی سرنوشت و موقعیت و احساسات را از غزه به شما منتقل کنیم. و بعد، آزمون بزرگ وقتی بود که فیلم را به غزه آوردیم تا مردم آن را ببینند. فیلم چند بار آن‌جا به نمایش درآمد، که یک‌بار آن در جشنواره بود و مردم گفتند بله، این دقیقاً همان‌طوری است که ما تجربه کرده‌ایم. آن‌جا بود که احساس کردیم کرامتشان را به آن‌ها داده‌ایم و تصویری ساخته‌ایم که آن‌ها واقعاً قدردانش هستند.

یک چیز خیلی تأثیرگذار این است که چطور فلسطینی‌ها زمانی که فاجعه بر سرشان فرومی‌آید مراقب یکدیگر هستند؛ واکنش شما به این مسئله چه بود؟

ویبکه لوکه‌برگ: بله آن‌ها به سمت هم می‌دویدند تا به یکدیگر کمک کنند. این کار واقعاً خطرناک است، چون معمولاً بعد از بمب اول، دومی هم همان‌جا فرود می‌آید و منفجر می‌شود. آن‌ها این مسئله را می‌دانند، اما به‌هرحال این کار (کمک به یکدیگر) را انجام می‌دهند. آن‌ها به‌صورت جمعی درگیر یکدیگر هستند؛ این چیزی است که ما نداریم. این کار آن‌ها واقعاً ما را تحت‌تأثیر قرار داد، چون همان‌طور که گفتید، وقتی که مردم حادثه‌ای را می‌بینند، معمولاً از آن فرار می‌کنند.

تریه کریستیانسن: برای ما مهم بود که به خودمان و به مخاطبان نشان بدهیم یک عرب، هیولایی از جنگل که باید از زمین محو شود نیست. عرب‌ها هم انسان‌های عادی هستند؛ درست مثل خود ما، اما با تفاوت‌های اندک. در روش نگاه کردن ما به خاورمیانه، نوعی نژادپرستی وجود دارد، چون همه را به چشم تروریست می‌بینیم.

ویبکه لوکه‌برگ: آن‌ها می‌گویند که ما قبلاً روسیه را به‌عنوان دشمن داشتیم، اما حالا دیگر آن مسئله تمام شده و ما باید دشمن دیگری را اختراع می‌کردیم و این‌طور شد که آن‌ها را (اعراب و فلسطینی‌ها را به‌عنوان دشمن جدید) داریم.

تریه کریستیانسن: برای ما مهم بود که به خودمان و به مخاطبان نشان بدهیم یک عرب، هیولایی از جنگل که باید از زمین محو شود نیست. عرب‌ها هم انسان‌های عادی هستند؛ درست مثل خودما، اما با تفاوت‌های اندک. در روش نگاه کردن ما به خاورمیانه، نوعی نژادپرستی وجود دارد، چون همه را به چشم تروریست می‌بینیم.

ویبکه لوکه‌برگ: امیدوارم تماشاگران بعد از دیدن فیلم به خانه بروند و از خودشان بپرسند: چه‌کاری می‌توانم بکنم؟ وقتی که می‌دانیم دنیا مثل این است و مردم این‌طور رنج می‌کشند، نمی‌توانیم فقط یک جا بنشینیم و از این مسئله آگاه باشیم که مالیات پول ما خرج خرید اف-۱۶ها و پهپادهایی می‌شود که به اسرائیل و دیگر جاها فرستاده می‌شود.

به‌عنوان کارگردان، شخصاً چه چیزی از تجربه ساختن این فیلم یاد گرفتید؟

ویبکه لوکه‌برگ: برای شخص من این کار واقعاً مهم بود. فکر کنم کاملاً رویکردم نسبت به سیاست و این‌که باید خودمان را درگیر کنیم تا کاری انجام دهیم عوض کرد. نباید در مقابل چیزی که می‌گویند و تصمیم می‌گیرند فقط تماشاچی باشیم. باید از خودمان واکنش نشان بدهیم. به‌نوعی، برای من به‌عنوان فیلم‌ساز، خلاص شدن از این موضوع سخت است، چون شامل مردمی می‌شود که در تراژدی زندگی می‌کنند. سخت است که بپریم وسط ماجرا و بعد با همان پرش از آن خارج شویم. من با انجام کار مشخصی در فیلم معنای بیشتری در زندگی می‌بینم، تا این‌که فقط به فکر حرفه‌ام باشم، یا این‌که چه چیزی در آینده حرفه‌ای من هست یا چیزهای دیگر.

تریه کریستیانسن: مستندها بیشتر از فیلم‌های فیچر به واقعیت نزدیک هستند. این اولین مستندی است که بعد از ۳۵ سال ساخته‌ایم و کار کردن با یک‌چیز ملموس در جامعه زنده بسیار رضایت‌بخش است، چون در این زمان اتفاقات زیادی در حال رخ دادن است. خوشبختانه تکنیک دیجیتال همه را قادر می‌کند تا تصاویر را ثبت کنند، بنابراین پنهان کردن ناعدالتی سخت شده است. می‌توانید با جلوگیری از انتشار فیلم، تا حدی این کار را بکنید، اما ما شبکه‌های اجتماعی را داریم، پس ما در یک دوره انقلابی زندگی می‌کنیم که کسی نمی‌تواند جلوی آزادی بیان یا آزادی تصاویر یا آزادی معنا را بگیرد. شاید کسی تلاش کند تا جلوی آن را بگیرد، اما درنهایت مثل سونامی بر سر همه آوار می‌شود.

دوست دارید مخاطب چطور به فیلم شما واکنش نشان بدهد؟

ویبکه لوکه‌برگ: امیدوارم بعد از دیدن فیلم به خانه بروند و از خودشان بپرسند: چه‌کاری می‌توانم بکنم؟ وقتی که می‌دانیم دنیا مثل این است و مردم این‌طور رنج می‌کشند، نمی‌توانیم فقط یک جا بنشینیم و از این مسئله آگاه باشیم که مالیات پول ما خرج خرید اف-۱۶ها و پهپادهایی می‌شود که به اسرائیل و دیگر جاها فرستاده می‌شود.

تریه کریستیانسن: همه از ما می‌پرسند که باید چه‌کار کنیم، ما به آن‌ها می‌گوییم باید کاری کنید که همه بدانند دیگر بس است. یک جنبش صلح را شروع کنید. یک جنبش ضدجنگ را شروع کنید، چون جنگ هیچ‌چیزی را حل نمی‌کند و مدام هم بی‌رحم‌تر می‌شود؛ همیشه در حال بی‌رحم‌تر شدن است.

چشم حقیقت

مستندسازی در بحران
در گفت‌وگو با مصطفی شوقی مدیر
خانه مستند و مستندساز

پوستر مستند ۷۲ ساعت با حضور مصطفی شوقی

محمود مولایی

مستندسازی در بحران یک ژانر دشوار برای عوامل تولید فیلم‌های مستند محسوب می‌شود. از بلاهای طبیعی مانند زلزله، سیل و توفان گرفته تا بحران‌هایی مانند جنگ که ساخته خودِ انسان است. هنگامی که یک بحران ذهن مستندساز را درگیری می‌کند، یک بخش ماجراست و حضور در منطقه بحرانی یک بخش دیگر ماجرا. برای همین، تصورات ذهنی و البته سناریو پیش از تولید ممکن است کمترین کمکی را به مستندساز کند و مواجهه‌اش با رخداد مسیر کارگردان را به‌کلی تغییر دهد. مستندسازی در بحران بنا به موقعیت جغرافیایی که ایران در منطقه غرب آسیا دارد، علاوه بر این که از نظر بلایای طبیعی آمار قابل توجهی در دنیا دارد، بحران‌های داخلی و خارجی کشورهایی چون افغانستان، عراق، سوریه، لبنان و... تأثیر مستقیم روی مستندسازان ایرانی گذاشته است. مصطفی شوقی، مدیر خانه مستند و مستندساز یکی از آن‌هاست. او در دو سال اخیر برای سفرهای زیادی به این کشورها داشته و در مستندسازی در بحران تجربه قابل قبولی دارد. شوقی تجربه مستندسازی در مناطق جنگی، چه به‌صورت فیزیکی و چه از راه دور را دارد. مدیر خانه مستند در گفت‌وگو با فصلنامه سینما حقیقت، درباره تجربه‌اش از سفر به مناطق جنگی و همچنین از صحبت کرده است.

یکی از مباحثی که در این دوره از جشنواره سینما حقیقت مطرح است، بحث مستندسازی در بحران است؛ بحثی که طبیعتاً با اتفاقات اخیر غزه گره خورده. این که در شرایط خاص به دشوار مثل جنگ دوربین مستندساز با چه میزانسنی باید وارد ماجرا شود؟

همان‌طور که از نام مستندسازی در بحران پیداست، باید یک واقعه و حادثه‌ای رخ دهد و بعد مستندساز فعالیت خود را در یک شرایط بحرانی آغاز کند. حالا این واقعه می‌تواند بلایای طبیعی، جنگ و حتی یک بحران اجتماعی باشد. بنابراین، مستندسازی در بحران مبتنی به یک رخداد یا رویداد است. در ژانرهای دیگر، احتمالاً مستندساز وقت زیادی دارد یا این که خودش سوژه را انتخاب می‌کند و تحقیقات خود را شروع کرده و برای فیلم‌برداری لوکیشن مشخصی دارد. در شرایط بحرانی معمولاً این گونه است که یک واقعه‌ای اتفاق می‌افتد و خودِ مستندساز در میان حادثه به‌طور مستقیم قرار می‌گیرد و فعالیت خود را آغاز می‌کند. ازاین‌رو، مستندسازی در بحران ژانر متفاوتی نسبت به بقیه ژانرها در فیلم مستند دارد. آنچه در مورد مستندسازی در بحران در ذهن ما هست و در شرایط فعلی حتی در حالِ رخ دادن است. شاید بتوان گفت که در ایران مستندسازی در بحران یک ژانر همیشگی است.

قبل از این که مشخصاً وارد موضوع ساخت فیلم مستند در منطقه ملتهب خاورمیانه و مشخصاً فیلم‌هایی که در عراق، سوریه و لبنان و غزه ساخته شده است بشویم، به‌عنوان یک کلیت، مقوله مستندسازی در بحران چقدر در ایران جدی گرفته می‌شود؟

به‌جای عبارت «جدی گرفتن» می‌توانیم بگوییم که ما در این جا با مستندسازی در بحران «درگیر» هستیم. در کشور با توجه به مخاطراتی که وجود دارد، گاهی مسئله محیط‌زیستی هم تبدیل به یک بحران می‌شود. در این فصل سال هم که بحران آلودگی هوا را داریم و به‌نوعی ایران، کشور بحران‌هاست. ایران کشوری است که بلایای طَبیعی در این منطقه جغرافیایی بسیار اتفاق می‌افتد. علاوه بر آن، حوادثی است که توسط شخص یا اشخاصی صورت می‌گیرد و درواقع چنین بحران‌هایی ساختهِ خودِ انسان است. برای مثال، فروریختن ساختمان متروپل آبادان که فاجعه آفرید. اگر بخواهیم به مقوله مستندسازی در بحران در ایران صادقانه نگاه کنیم، ایران به لحاظ تاریخی با بحران‌هایی درگیر است، اما باز هم به دلیل همین مسئله تاریخی، اجتماعی و سیاسی بحران‌هایی نیز برای کشور ساخته می‌شود. ازاین‌رو، در کشوری هستیم که مستندسازان ما مدام در مواجهه با بحران قرار دارند.

در شرایط بحرانی معمولاً این گونه است که یک واقعه‌ای اتفاق می‌افتد و خودِ مستندساز در میان حادثه به‌طور مستقیم قرار می‌گیرد و فعالیت خود را آغاز می‌کند. ازاین‌رو، مستندسازی در بحران ژانر متفاوتی نسبت به بقیه ژانرها در فیلم مستند دارد. آنچه در مورد مستندسازی در بحران در ذهن ما هست و در شرایط فعلی حتی در حالِ رخ دادن است. شاید بتوان گفت که در ایران مستندسازی در بحران یک ژانر همیشگی است

در مستند روایت فتح زیبایی می‌بینیم، نمی‌توانم بگویم که یک مستند در بحران است. بخشی از فضای جنگ را می‌بینیم که تا حالا دیده نشده و البته از این زاویه به تصویر کشیده نشده است. درواقع مستند روایت فتح دنیای متفاوتی دارد.

البته ما در اطراف خود به دلیل مسائل ژئوپلیتیکی همیشه جنگ را در غرب آسیا دیده‌ایم و مستندسازان ایران نیز معمولاً با پدیده جنگ در منطقه به‌نوعی درگیر هستند. احتمالاً مستندسازان در دنیا چندان با ژانر مستندسازی در جنگ چندان مأنوس نمی‌شوند. درحالی که دوستان مستندساز ما از جنگ ایران و عراق گرفته تا ماجراهای افغانستان، اشغال عراق، فتنه داعش، جنگ‌های لبنان و... فیلم ساخته و دارای تجربه قابل قبولی در این ژانر هستند. به‌جرئت می‌توان گفت که بسیاری از مستندسازان ایرانی تجربه مستندسازی در بحران را دارند. ما اما باید تیم‌های مستندسازی در بحران داشته باشیم.

در کشور حوادثی مانند سیل سال ۱۳۹۸ یا زلزله کرمانشاه رخ می‌دهد و طیف وسیعی از بچه‌ها در این مناطق حضور پیدا می‌کنند. حتی در زمان حمله داعش به شهرهای بزرگ عراق، مستندسازانی به عراق سفر می‌کنند، اما به نظر من، خیلی از این بچه‌ها از حداقل‌های چگونگی حضور در شرایط بحرانی اطلاع ندارند. حالا این پرسش مطرح می‌شود که اصلاً حداقل‌های حضور در محل بحرانی چیست.

درواقع مستندساز پیش از این‌که در منطقه بحرانی حضور پیدا کند، باید اطلاعاتی کسب کند و با پیش‌زمینه در شرایط بحرانی فیلم خودِ را بسازد؟

واقعیت این است که یک مستندساز امدادگر و از جنس مردم عادی نیست. به نظر من، نقش مستندسازان در بحران باید مشخص شود. این‌که آیا مستندساز در بحران یک راوی یا چشم سوم دوربین، شاهد و به‌طور کلی چگونه باید باشد. مستندساز هم انسان است و گاهی وقتی به در شرایط بحرانی اقدام به فیلم‌سازی می‌کنند، در نقش یک امدادگر ظاهر می‌شوند. درواقع مستندساز در این شرایط نمی‌تواند به وظیفه‌ای که بابت آن در بحران حضور پیدا کرده، عمل کند و رفتار انسان‌دوستانه از او سر می‌زند. اتفاقاً بروز احساسات انسانی در شرایط درست است. درعین‌حال، آیا مستندساز باید بحران را کنترل کند. به‌طور مثال، کشتاری که در جنگ صورت می‌گیرد و این روزها در غزه می‌بینیم، اگر تصویری از کودکان منتشر شود، آیا خوب است یا بد. برخی بر این باور هستند که این تصاویر خیلی خوب است، به این دلیل که جنایت اسرائیل را نشان می‌دهد. برخی هم معتقد هستند که این تصاویر بسیار تلخ است. در این‌جا یک مرز باریکی وجود دارد که به نظر من، مستندساز باید جای خود را در منطقه بحرانی پیدا کند. یعنی بداند که به چه دلیل این مناطق حضور پیدا کرده است.

ما در دهه ۶۰ تجربه جنگ هشت‌ساله و مجموعه «روایت فتح» را داشته‌ایم که بعدها به‌عنوان مستند اشراقی شهرت یافت. می‌توان گفت که در ایران زیرشاخه‌ای از مستندسازی در بحران، که با مستندهای جنگی معنا می‌یابد، از دل آن تجربه منحصربه‌فرد دهه ۶۰ شکل گرفت و مستندسازان در دهه‌های بعدی از کاری که مرتضی آوینی انجام داد تأثیر گرفتند؟

البته به نظر من، روایت فتح در مقوله مستندسازی در بحران قرار نمی‌گیرد. درست است که روایت فتح در یک منطقه جنگی رخ می‌دهد، ولی من فکر می‌کنم روایت فتح یک مستند شهودی است. از حال و هوای بچه‌هایی که از میهن خود دفاع می‌کنند، روایت می‌کند. از آن‌جایی که در مستند روایت فتح زیبایی می‌بینیم، نمی‌توانم بگویم که یک مستند در بحران است. بخشی از فضای جنگ را می‌بینیم که تا حالا دیده نشده و البته از این زاویه به تصویر کشیده نشده است. درواقع مستند روایت فتح دنیای متفاوتی دارد.

به نظر من، تنها نباید روایت فتح شهید آوینی را در نظر گرفت. به‌تازگی کاری از این کارگردان به نام «نسیم حیات» دیدم که کارِ بسیار درخشانی بود. روایت این مستند در لبنان می‌گذرد و حاصل دو الی سه سفر دوستان شهید آوینی از جمله جناب آقای همایونفر به لبنان است. جدا از این‌که همان لحن شهودی مستند روایت فتح را می‌توان در نسیم حیات مشاهده کرد، درعین‌حال، پُر از اطلاعات است. درواقع بسیار حرفه‌ای ساخته شده است. زیرا شما را وارد سرزمینی می‌کند که ناشناخته است. اساساً مستندهای شهید آوینی روایت محور هستند و متفاوت از دوران پیش از خودش و بعد از خودش است. یعنی خیلی‌ها سعی کردند مستندهایی شبیه به کارهای شهید آوینی بسازند، ولی آن سبک مستندسازی خیلی تکرار نشد. چون جان‌مایه روح آوینی در این مستندها حضور نداشت، سرانجام کارِ چندان خوب درنیامده است. این نوع مستندسازی مختص شخص آوینی بود. این شهید آوینی بود که به تصاویر جان و روح می‌داد. جالب این‌که شهید آوینی در بسیاری از صحنه‌هایی که در مستند روایت فتح ساخته شده، حضور فیزیکی نداشته است. مجموعه روایت فتح به‌اصطلاح بر روی میز تدوین خلق شده است. ازاین‌جهت خیلی متفاوت از مستندسازی در بحران است.

به‌عنوان فردی که در چند سال اخیر در مناطق بحرانی جنگی تردد داشته‌اید، چه موانعی را در این مسیر، که قاعدتاً باید مسیر دشواری هم باشد تجربه کرده‌اید؟

مستندسازی در مناطق بحرانی پیچیدگی‌های خودش را دارد. یعنی این‌طور نیست که بگوییم همه‌چیز راحت و خوب است. حتی اگر ارتباطات مناسبی در مناطق بحرانی داشته و به محیط مسلط باشید، بازهم بحران است و فضای متفاوتی دارد. مثلاً فردی که خانواده‌اش را ازدست‌داده، دیگر نمی‌توانید توقع داشته باشید که خشمگین و عصبانی نباشد و صبوری کند. حالا ضعف سیستم و ناکارآمدی حکومتی را هم در نظر بگیرید که قصد امدادرسانی دارد. بدون تردید مردم را عصبانی می‌کند و به‌خصوص در روزهای نخست بحران این ضعف بیشتر به چشم می‌آید. فارغ از جنگ، نه‌تنها در ایران بلکه در سایر کشورها هر بحرانی مانند زلزله، سیل و... به وجود بیاید، حتی در خودِ نیویورک، لندن و... می‌تواند مردم را حالت عادی خارج کند. یادمان نرفته که سال گذشته در آلمان سیل آمد و صدها نفر جان خود را از دست دادند. آلمان با تمام ساختار قدرتمند غافلگیر شد و ناگزیر حوادث اتفاق می‌افتد. همان‌طور که گفتم مستندسازی در بحران پیچیدگی‌های خاص خود را دارد و جدا از آگاهی و شناخت، مستندساز باید مهارت حل این پیچیدگی‌ها را داشته باشد. البته برای خودم پیش آمده که با آگاهی و شناخت به مناطق جنگی رفتم، اما مشکلاتی پیش آمده است. مستندی اخیری که

واقعیت این است که یک مستندساز امدادگر و از جنس مردم عادی نیست. به نظر من، نقش مستندسازان در بحران باید مشخص شود. این که آیا مستندساز در بحران یک راوی یا چشم سوم دوربین، شاهد و به‌طور کلی چگونه باید باشد.

مستندساز در بحران باید منطقه جغرافیایی را به‌خوبی بشناسد، نسبت به فرهنگ، آداب‌ورسوم منطقه بحرانی آشنا باشد. از قبل مطالعات لازم را در مورد منطقه بحرانی و کاری که می‌خواهد انجام دهد، داشته باشد. متأسفانه مستندسازان ما در وقایعی که رخ می‌دهد، فیلمشان متولد می‌شود.

در عراق و افغانستان به نام بغداد- کابل تولید شد، در گروه مستندساز خود یک مستندسازی خانم عراقی را داشتیم که با ما به افغانستان سفر کرد. جدا از پیچیدگی‌هایی که این سفر برای ما داشت، این‌که یک خانم عراقی به کشوری سفر کند که سفارت عراق ندارد و هزار و یک ماجرا دارد. مثلاً پوشش این خانم در افغانستان به نسبت پوشش خانم‌ها در عراق باید خیلی خاص می‌بود. با تمام هماهنگی‌ها و مجوزهایی که اخذ کردیم، عملاً در یک روز بازداشت شدیم. یعنی گروه مستندسازی را در منطقه زیارتگاه سخی کابل دستگیر کردند. حالا خوشبختانه با مساعدت سفارت جمهوری اسلامی و شخص آقای مرتضوی، معاون سفیر ایران در افغانستان که جا دارد از ایشان تشکر کنم، خیلی زود آزاد شدیم ولی صحبت من این است که مستندسازی در بحران مشکلات خودش را دارد. حالا در مناطق جنگی شرایط سخت‌تری وجود دارد. در جنگ اخیر دیدیم که اسرائیل به کاروان خبرنگاران در جنوب لبنان حمله کرد؛ بدون این‌که توضیحی درباره حملات خود دهند، درحالی‌که دو خبرنگار شبکه المیادین به شهادت رسیدند. مستندسازی در مناطق جنگی به‌نوعی حرکت بر روی سطح صیقلی است. یعنی هر لحظه با کوچک‌ترین لغزش مستندساز می‌تواند فرو بریزد. حتی اگر لغزشی هم نکنید، باز ممکن است اتفاق ناگواری رخ دهد. البته یک جایی به شانس و اقبال مستندساز هم برمی‌گردد. به همین دلیل، بچه‌هایی که در مناطق جنگی فعالیت می‌کنند، مطمئناً کارِ بسیار سختی دارند.

به نظر می‌رسد مستندساز در بحران نیازمند شناخت جغرافیا، فرهنگ، زبان و... است؛ این‌که با یک پیش‌زمینه ذهنی، مستندساز وارد بحران شود...

مستندساز در بحران باید منطقه جغرافیایی را به‌خوبی بشناسد، نسبت به فرهنگ، آداب‌ورسوم منطقه بحرانی آشنا باشد. از قبل مطالعات لازم را در مورد منطقه بحرانی و کاری که می‌خواهد انجام دهد، داشته باشد. متأسفانه مستندسازان ما در وقایعی که رخ می‌دهد، فیلمشان متولد می‌شود. از آنجایی که چه از نظر انسانی و چه از نظر حرفه‌ای احساس دِین می‌کنند و نمی‌خواهند سوژه را از دست دهند، گاهی برای نخستین‌بار وارد منطقه بحران می‌شوند. مثلاً در سیلاب ۱۳۹۸ خیلی از دوستان من که به شهرستان آق‌قلا آمده بودند، تا حالا به این منطقه سفر نکرده بودند. من به دلیل این‌که اواخر دهه ۸۰ برای انجام مأموریت چندین بار در آق‌قلا سفر کرده بودم، مردم این شهر را می‌شناختم و نسبتاً کارِ راحتی در بحرانِ سیل این منطقه داشتم. در سیلاب خوزستان هم خیلی‌ها اطلاع نداشتند مثلاً مردم منطقه‌ای که دچار آب‌گرفتگی شده بود، دارای چه خصلت‌هایی هستند. در استانِ لرستان و به‌ویژه در سیلاب پل‌دختر و معمولاً وضعیت همین‌طور بود. تجربه شخصی نشان داد با این‌که بحران آق‌قلا عمیق بود، به دلیل خصلت مردم این منطقه، خیلی در شرایط بحرانی نسبت به مردم لرستان صبوری می‌کردند. با این‌که اهل لرستان هستم، وقتی وارد شهرستان پل‌دختر شدیم، مردم خیلی هیجان بیشتری نسبت مردم آق‌قلا داشتند.

در کشورهای دیگر هم مردم در نقاط مختلف یک کشور خصلت‌های متفاوتی دارند. مردم شمال سوریه با جنوب سوریه خصلت‌های متفاوتی دارند. مثلاً نوع نگاه حلبی‌ها با شامی‌ها (دمشق) به زندگی متفاوت است و این موضوع را حتی در نحوه جنگیدن آن‌ها می‌توانید مشاهده کنید. در سوریه قبیله‌ای است که از شرق سوریه تا غرب عراق را در برمی‌گیرد، با داعش خیلی متفاوت بودند. یعنی این‌طور نبود که با داعش ائتلاف کنند. مردم سوریه پراکندگی قومیتی داشتند و شرایط خاصی در زمان جنگ بود. مردم عراق از یک‌سو میهمان‌نواز هستند و از سویی دیگر باید خیلی عزت و شرفشان را نگه‌دارید. اگر احترامشان را نگه‌دارید، به‌عنوان یک مستندساز درهای زیادی به روی شما باز می‌شود.

در سیلاب ۱۳۹۸ خیلی از دوستان من که به شهرستان آق‌قلا آمده بودند، تا حالا به این منطقه سفر نکرده بودند. من به دلیل این‌که اواخر دهه ۸۰ برای انجام مأموریت چندین بار در آق‌قلا سفر کرده بودم، مردم این شهر را می‌شناختم و نسبتاً کارِ راحتی در بحرانِ سیل این منطقه داشتم.

در سفری که به سوریه داشتم، مستندی به نام مرزهای نامرئی ساختم و شبکه المیادین پخش کرد، تجربه خوبی بود. در زمان ساخت مستند وارد منطقه درگیری نیروهای آمریکایی با نیروهای مقاومت در شرق سوریه شدیم. ما در نقطه صفر مرزی عراق و سوریه با دو جوان سوری وارد گفت‌وگو شدیم.

به‌طور کلی، مهم‌ترین مسئله برای مستندساز در بحران شناخت جغرافیا، فرهنگ، زبان و... است. البته منظور از زبان نه‌فقط این که بتوانیم انگلیسی یا عربی صحبت کنیم، بلکه یک زبانِ مشترک است و این که در گفت‌وگو بتواند مشترکاتی را پیدا کند. مستندسازی که با آگاهی و شناخت وارد مناطق بحرانی و مخصوصاً مناطق جنگی شود، بدون تردید درهای بسیار زیادی به روی‌شان باز می‌شود.

در سفری که به سوریه داشتم، مستندی به نام مرزهای نامرئی ساختم و شبکه المیادین پخش کرد، تجربه‌خوبی بود. در زمان ساخت مستند وارد منطقه درگیری نیروهای آمریکایی با نیروهای مقاومت در شرق سوریه شدیم. ما در نقطه صفر مرزی عراق و سوریه(بوکمال- القائم) با دو جوان سوری وارد گفت‌وگو شدیم. ماه رمضان بود و به آن‌ها تبریک گفتیم و صحبت کردیم. اتفاقاً این دو جوان دوربین ما را به جاهایی بردند و ما تصویرهای خوبی گرفتیم. اساساً اگر این گفت‌وگو و تعامل صورت نمی‌گرفت، هیچ‌وقت ما نمی‌توانستیم آن صحنه‌ها ضبط کنیم. مثلاً ما از چندین خانه که توسط نیروهای آمریکایی بمباران شده بودند، تصویربرداری کردیم و این دو جوان راوی فیلم ما شدند. البته مستندسازی در بحران و به‌خصوص در مناطق جنگی مخاطرات خود را دارد.

به لحاظ توانایی نیروی انسانی چقدر در این جا واجد قابلیت‌های حرفه‌ای هستیم؟ این سؤال را از این جهت می‌پرسم که شما به‌صورت مکرر و مداوم تجربه همکاری با فیلم‌سازان و فیلم‌برداران کشورهای دیگر را داشته‌اید؟

اگر بخواهم صادقانه و بدون هیچ بزرگنمایی عرض کنم، بچه‌های مستندساز ایرانی از نظر حرفه‌ای جزو ۱۰ کشور برتر دنیا هستند. درواقع مستندسازان درجه‌یکی هستند که فرم را می‌شناسند و به قالب کار آشنایی دارند. ما نه‌تنها نسبت به مستندسازان دنیا عقب نیستیم، بلکه جلو هم هستیم. به‌غیراز مستندسازی در بحران، بچه‌های ما در تمامی ژانرها جلو هستند. برخی از مستندسازان مانند سهیل کریمی، محسن اسلام‌زاده، مهدی مطهر، امیرحسین نوروزی، سعید فرجی، وحید فرجی، وحید فراهانی و... سال‌ها مستندسازی در بحران و مخصوصاً مناطق جنگی را تجربه کردند و مستندهای شاخصی را توسط آن‌ها تهیه شده است. مستند«زندگی در میان پرچم‌های جنگی » از محسن اسلام‌زاده واقعاً مستند بی‌نظیری است. سهیل کریمی هم زندگی خود را برای مستندسازی در بحران گذاشته است.

بااین‌حال به نظر می‌رسد که در شرایطی که ما در ایران قرار داریم باید در چنین شرایطی کارهای جدیدی را انجام دهیم. مثلاً می‌توانیم تیم محلی شکل دهیم. یعنی تیمی که در آن منطقه جنگی متولد شده و زندگی می‌کند. چون شناخت خوبی از منطقه و آدم‌ها دارد و روابط آدم‌ها را به‌خوبی می‌شناسد. همین روابط سبب می‌شود که خیلی از درها به روی گروه تصویربرداری باز شود. مهم‌تر از همه این که با تمام آگاهی و شناخت یک فرد محلی که بهتر است، تصویربردار، کارگردان، دستیار صدا و... باشد، در کنار تیم مستندساز قرار بگیرد. ما معمولاً در مناطقی که کار کردیم، تیم مشترکی را تشکیل دادیم.

شما مستندهایی هم در غزه تولید کرده‌اید. با توجه به این که امکان حضور ایرانی‌ها در این منطقه فراهم نیست و چاره‌ای جز استفاده از سینماگران خارجی وجود ندارد، پروسه پیش تولید و انتخاب عوامل را بر چه اساسی انجام می‌دهید؟

در نبرد نیروهای مقاومت در عراق یک موضوع واحد را از نزدیک می‌توانستید ببینید. در موصل و فلوجه با این که درگیری‌های شدیدی هم صورت

اگر بخواهم صادقانه و بدون هیچ بزرگنمایی عرض کنم، بچه‌های مستندساز ایرانی از نظر حرفه‌ای جزو ۱۰ کشور برتر دنیا هستند. درواقع مستندسازان درجه‌یکی هستند که فرم را می‌شناسند و به قالب کار آشنایی دارند. ما نه‌تنها نسبت به مستندسازان دنیا عقب نیستیم بلکه جلو هم هستیم.

یادم هست نیمه دهه ۷۰ سیما فیلم از بی‌بی‌سی درخواست کرد و تیمی آمد و دو قسمت راجع به حیات وحش دریایی ایران ساختند که فیلم خاصی هم نبود، ولی به‌هر حال چشمگیر بود، چون بی‌بی‌سی با آن سنت‌های پرقدرتی که در فیلم‌سازی حیات وحش داشت ساخته بود. ولی با فاصله کمی می‌بینیم که جوانانی پا به این عرصه گذاشتند که موفق عمل کردند.

زندگی میان پرچم های جنگی

گرفته بود، گاهی نیروهای مقاومت موبایل، همراه خود داشتند و چه‌بسا نبرد را به‌صورت لایو به تصویر می‌کشیدند. جالب این‌که یک طرف لایو نیروهای مقاومت را می‌دیدیم و از سوی دیگر لایو نیروهای داعش. اساساً موبایل در این نبردها جزء لاینفک نیروهای نظامی دو طرفِ جنگ بود. درعین‌حال، مستندسازان ایرانی به دلیل شرایط و ممنوعیت‌هایی که وجود دارد، نمی‌توانند به فلسطین سفر کنند. اما مثل بسیاری از دوستان که فعال هستند بر اساس تجربه می‌توان حتی از راه دور مستندسازی در بحران انجام داد و در فلسطین و به‌طور مشخص در غزه فیلم ساخت. یعنی تیم‌هایی که در شهر غزه بودند را شناسایی کردیم و با آن‌ها وارد گفت‌وگو شدیم. سناریو خود را به آن‌ها دادیم و قصه‌ها و نظرات آن‌ها را گرفتیم. طوری که امسال دو فیلم مستند در شهر غزه

ساختیم ولی متأسفانه یکی از عوامل در جریان ساخت مستند به شهادت رسید. او فلسطینی و مدیر یک موسسه فرهنگی بود. همچنین یک استاد دانشگاه غزه که با او گفت‌وگو کردیم نیز به شهادت رسید.

با همه این‌ها، در مستندسازی در جنگ به ما نشان داد که خودمان را محدود نکنیم و از توانایی هنرمندانی که در مناطق جنگی زندگی می‌کنند، می‌توانیم استفاده کنیم. این باعث می‌شود که شما مسیر ساخت مستند را مسدود نبینید و به تلاش ادامه دهید. این‌که می‌شود از راه دور هم مستند ساخت، خودش یک ویژگی است و این‌طور نیست که حتماً در لوکیشن حضور داشته باشید. البته مراحل پیش‌تولید در مستندسازی جنگی و به‌خصوص از راه دور طولانی است. هماهنگی دو گروه با هم سخت است، حالا یک گروه در دسترس و گروه دیگر دور از ما. واقعیت این است که باید وارد تعامل بیشتری شوید تا هماهنگی‌های لازم صورت بگیرد. همین اتفاقات سبب می‌شود که وقت بیشتری گرفته شود ولی درنهایت شدنی است. همین‌الان خیلی از بچه‌هایی که در فلسطین هستند، مستندسازی می‌کنند. البته به‌جرئت می‌توان گفت که نسبت به گذشته وضعیت بهتر شده و به‌نوعی مسیر هموارتر شده است.

مستندسازی در بحران، خیلی وقت‌ها مستندساز با وقایع پیش‌بینی‌نشده‌ای مواجه می‌شود که در مرحله تحقیق به آن برخورده، وقایعی که شاید حتی مسیر روایت را هم متأثر کند و تغییر دهد. احتمالاً شما هم با چنین شرایطی مواجه شده‌اید؟

دقیقاً همین است. این‌که فکر کنید با سناریو و برنامه‌ریزی وارد منطقه جنگی شدید و با همان سناریو و خط مشخص شده، فیلم خود را می‌سازید. یکی از دوستانی که در ماجرای طوفان الاقصی به شهر بیروت سفر کرده بود، در همان چهار پنج روز نخست کارش دچار وقفه شده بود. اما بی‌کار نماند و از همین وقفه فیلم ساخت. یعنی از همین بیم و امیدهایی که همراهش بوده، ایده گرفته و آن را تبدیل به یک فیلم مستند کرد. درواقع یک تصویر گویا از آن منطقه بحران در جنوبِ بیروت به شما می‌دهد. وقتی قرار است فیلمی بسازید که در یک منطقه بحرانی شکل گرفته است، بدانید همه آنچه در ذهن و سناریو دارید، حتماً رخ نخواهد داد. چراکه شما در منطقه جنگی با ماجراهای جدیدی روبه‌رو می‌شوید که می‌تواند خیلی به شما کند تا فضای جدیدی را در مستند خود روایت کنید. درعین‌حال، همین ماجراهای جدید می‌تواند مانع از پیشرفت کار شما شود. یکی از حُسن یا معایب ژانر مستندسازی در بحران همین مسئله است ما با صحنه‌هایی مواجه می‌شویم که هیچ‌گاه در معرض آن نبودیم ولی در معرض آن قرار می‌گیریم. آن‌هم نه آن‌طور که فکر می‌کنید، بلکه همان واقعیتی که قرار است تجربه کنید.

مستندهای معروفی درباره غزه ساخته شده که تعدادی از آن‌ها مانند «اشک‌های غزه» (ویبکه لوکه‌برگ)، «نوار

جشنواره‌های فیلم مستند که خودسازمان محیط‌زیست هم به‌صورت نامرتب برگزار می‌کرد، باعث شد حجم انبوهی از فیلم‌سازان به‌این‌سمت بیایند. پیش‌تر در تلویزیون کارگردانانی بودند که با موضوع تاریخ و تمدن و باستان‌شناسی کار می‌کردند، مشخصاً شخصی مثل حمید سهیلی که به‌طور تخصصی در دهه ۶۰ روی موضوعات معروف به میراثی تمرکز کرده و متخصص شده بود.

اغلب مستندهایی که در مورد غزه ساخته می‌شود، بیشتر به زندگی مردم این شهر، بیم و امیدها و ماجراهای مردم را روایت می‌کنند. مسئله فلسطین بسیار مهم است و شاید ما در ایران به آن خیلی ایدئولوژی نگاه کنیم. در جهان اما آن چیزی که به آن توجه می‌کنند، به فلسطین به‌عنوان یک مقوله انسانی است.

غزه» (جیمز لانگلی) و «جاده سامونی» (استفانو ساوونا) در سینما حقیقت امسال به نمایش درمی‌آیند. به نظرتان علت جلوه کردن و موفقیت این مستندها، جدای از سوژه و توانایی‌های فیلم‌ساز چه بوده است؟ راه یافتن به مارکت جهانی و درخشش در مثلاً فستیوال کن و بردن جایزه و توجه جهانی، با چه متر و معیارهایی رخ داده است؟ ما چقدر از این مسیر فاصله داریم؟

اغلب مستندهایی که در مورد غزه ساخته می‌شود، بیشتر به زندگی مردم این شهر، بیم و امیدها و ماجراهای مردم را روایت می‌کنند. مسئله فلسطین بسیار مهم است و شاید ما در ایران به آن خیلی ایدئولوژی نگاه کنیم. در جهان اما آن چیزی که به آن توجه می‌کنند، به فلسطین به‌عنوان یک مقوله انسانی است. واقعاً فلسطین قضیهٔ الشرفاء است و به شرافت آدم‌ها ارتباط دارد. سرزمینی ماجرایش پیش از تأسیس رژیم صهیونیستی در ۱۹۴۷ میلادی دچار مشکل شده و همچنان ادامه دارد و پُر از جنایت از این سرزمین اتفاق افتاده است. بارها محاصره شدند و مردمانش تحت شدیدترین فشارهای غیرانسانی قرار گرفتند. حتی سه‌چهارم مردم فلسطین از این کشور خارج شدند و نژادپرستی از طرف اسرائیل وجود دارد. البته خیلی از اتفاقات دیگری برای انسان دیروز، امروز و حتی فردای این سرزمین رخ داده که اگر با آن مقابله نکند، یک ننگ محسوب می‌شود. عمده روایت‌ها نشانگر تلخی اتفاقات در فلسطین است و در کنار این تلخی‌ها، به نظر من، بارقه‌های امیدی هم در سال‌های اخیر به وجود آمده است. مهم‌ترین آن نیز می‌تواند اتفاق ۱۷ اکتبر ۲۰۲۳ باشد و انسان فلسطینی متوجه شده که دیگر با مذاکره یا موضوع سیاسی که از آن به‌عنوان دو دولتی یاد می‌شود، کار به‌جایی نمی‌برد و به همین دلیل بیشتر از هر زمان دیگری به مبارزه روی آورده است. انسانِ فلسطینی در کنار همه محِنت‌ها، رنج‌ها، سختی‌ها و تلخی‌هایی مانند فاجعه کُشتن انسان‌ها و به‌ویژه کودکان از سر گذرانده، هنوز امیدوار است. چنانکه اسرائیل و غربی‌ها نمی‌تواند مسئله فلسطین را با خون بشویند. به نظر من، مستندساز ایرانی و غربی که قرار است یک فیلم صادقانه بسازد، با این مسئله مواجه می‌شود؛ حالا چه بخواهد و چه نخواهد. یک مستندساز اسرائیلی فیلمی به نام طنطوره دارد که روایت آن در سال ۱۹۴۸ در روستای طنطوره می‌گذرد. چراکه جنایت بزرگی در آنجا رخ داده است. کارگردان اسرائیلی سعی داشته از این واقعه فیلمی بسازد و نتیجه این مستند ظلم و جنایت رژیم صهیونیستی را نشان می‌دهد. مستندساز اسرائیلی بابت این فیلم تحت‌فشار قرار گرفت، چون سعی داشت واقعیت را به تصویر بکشد و ناخواسته آن صحنه‌هایی را به تصویر کشید که موردقبول اسرائیلی‌ها نبود. به‌هرحال، کُشتن فلسطینی‌ها در روستای طنطوره یک حقیقت انکار نشدن است. با این‌که اسرائیل سال‌ها سال با پروپاگاندای خودش سعی کرده بود بر روی این جنایت خاک بریزد.

پیشینه

تئاتر روی خرد تاریخ، ظهور جشنواره‌های مستند

festival

آیدا وایخو | ترجمه: حافظ روحانی

تعداد جشنواره‌های فیلم مستند از آغاز سال ۲۰۰۰ و از زمانی که مستند بلند به‌عنوان یک ژانر مستقل در بازار بین‌المللی فیلم مقبولیت یافت، رشد قابل‌ملاحظه‌ای کرد. مدت‌ها بود که مستندها دیگر امکان نمایش عمومی در سینماها را از دست داده بودند، اما بعد از مدت‌ها هم فرصت نمایش مجدد در سینماها را مجدداً به دست آوردند و هم جایگاهی قابل‌تأمل در جشنواره‌ها نصیبشان شد که از این طریق امکانات بهتری برای تولید و پخش ممکن شد. بااین‌وجود این فرصت تنها نصیب جشنواره‌های مستند نشد. این جشنواره‌ها به‌صورت موازی با دیگر جشنواره‌های مبتنی بر موضوع با رویکردهای مشخص (مرتبط با جنسیت، هویت ملی، نژاد) یا ژانرهای کوچک‌تر (مثل انیمیشن، فیلم تجربی، فیلم کوتاه) یا فیلم‌های مستقل رشد کردند. تغییر مهم با تغییر رویکرد جشنواره‌های بزرگ مثل جشنواره‌های تأثیرگذاری نظیر ونیز، کن و برلین به‌وقوع پیوست که بر شکل گرفتن جشنواره‌های تخصصی تأثیرگذار بود. همراه با این تغییرات، جشنواره‌های فیلم مستند هم رشد کردند که نقشی تعیین‌کننده در غنی کردن فرهنگ سینمایی و گسترش خلاقیت هنری ایفا می‌کنند.

با رجوع به پژوهش‌های ماریکه د والک (۲۰۰۷، ۲۰۱۲) که سه دوره مشخص را برای جشنواره‌ها و تغییر نقششان تبیین کرد و نشان داد که برنامه‌ریزی این جشنواره‌ها در طول این مدت شاهد چه تغییراتی بوده، به این موضوع می‌پردازیم که چه نسبتی میان فیلم‌های مستند و جشنواره‌ها وجود دارد. علاوه بر این‌ها یک دوره چهارم هم معرفی شده که مربوط به دورانی است که مدل جشنواره‌های مستند در سطح جهانی رشد و دینامیزمی را فراهم کردند که به ماهیت جشنواره هم شکل تازه‌ای داد. همچنین این تحلیل نشان می‌دهد که ریشه این رویدادها آن را به پدیده‌ای اروپایی تبدیل و با بررسی موردی جشنواره‌ها، رشد و تغییراتش در کشورهای مختلف را دنبال می‌کند.

این مقاله به چهار بخش تقسیم شده و هر بخش به یکی از دوره‌های تاریخی می‌پردازد. دوره اول به ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ مربوط می‌شود، هنگامی که فیلم‌های مستند حضوری دائمی در جشنواره‌های بزرگ داشتند و شکل‌گیری نخستین جشنواره تخصصی مستند نمونه‌ای شد برای رشد دیگر جشنواره‌های مربوط به ژانرهای فرعی. دوره دوم از اواخر دهه ۱۹۵۰ آغاز شده و تا سال ۱۹۸۸ ادامه می‌یابد و به بررسی رخدادهایی می‌پردازد که تحت‌تأثیر جنبش‌های اجتماعی و انقلاب‌های سیاسی پا گرفتند. دوره سوم که به دهه ۱۹۹۰ مربوط می‌شود، شکل‌گیری رخدادهای حرفه‌ای و تخصصی را بررسی می‌کند که بر تأثیر صنعتی‌سازی در برنامه‌ریزی جشنواره‌ها مربوط می‌شود. دوره چهارم بعد از سال ۲۰۰۰ آغاز می‌شود، زمانی است که جشنواره‌های مستند به اوج می‌رسند و نقشی تعیین‌کننده در چرخه جشنواره‌ها ایفا می‌کنند.

از جشنواره‌های بزرگ تا رویدادی کم اهمیت

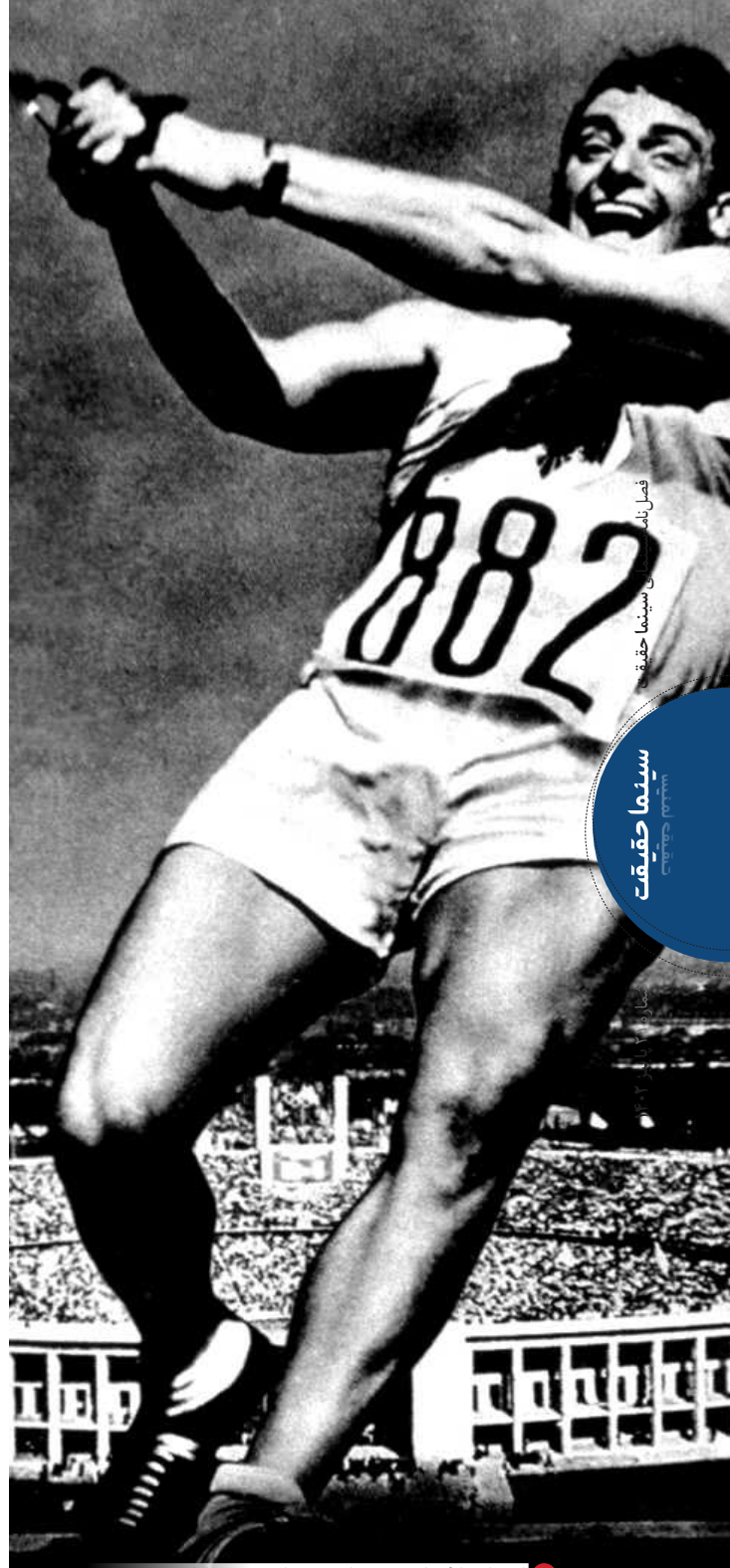
«مردی از آران» ساخته رابرت فلاهرتی

آن‌چنان که سیندی هینگ-یوک‌وونگ اشاره کرده، سرمنشأ عصر جشنواره‌ها به دوره سلطه نهادی برمی‌گردد که شامل نشریات با رویکرد انتقادی، باشگاه‌های فیلم و فیلم‌خانه‌ها می‌شد (۲۰۱۱، صص ۳۷-۳۰). در این عصر پیشاجشنواره‌ای این نیاز را نشان داد که سینمای کلاسیک مستند، در دورانی که هنوز واژه مستند باب نشده بود، به‌عنوان گونه‌ای سینمای پیشرو درک شود. این موضوع شامل فیلم‌های موسوم به سمفونی شهرها همچون «برلین: سمفونی شهر بزرگ» (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt) (والتر روتمن، ۱۹۲۷)، «مردی با دوربین فیلم‌برداری» (Человек с киноаппаратом) (ژیگا ورتوف، ۱۹۲۹) و «درباره نیس» (À propos de Nice) (ژان ویگو، ۱۹۳۰) می‌شد که دائماً میان باشگاه‌های فیلم و انجمن‌های فیلم در اروپا می‌گشتند. یکی از این نهادها فیلم‌لیگا (Filmliga) در آمستردام بود که این فرصت را نصیب یوریس اوانز کرد تا این فیلم‌ها را تماشا کرده و زمینه ساخت باران (Regen) (۱۹۲۹) را فراهم کند. آن‌چنان که تام گانینگ نوشته: «این نمایش‌ها رخدادهایی زودگذر برای گذران وقت نبودند، بلکه رخدادهایی منظم و اتفاقات فرهنگی مهمی بودند که هر ماه برگزار می‌شدند و درست در نقطه مقابل، نمایش فیلم‌های مصرف‌گرایانه‌ای قرار می‌گرفتند که در تالارهای سینمای تجاری به روی پرده می‌رفت» (۲۰۱۷، ص ۱۷).

فکر گردهمایی و برگزاری جشن‌گونه بعداً مورد توجه جشنواره‌ها قرار گرفت که بعدتر به مهم‌ترین رخدادهایی تبدیل شدند که در آن‌ها درباره فیلم‌ها صحبت می‌شد، نظرات اهل فن روی فیلم‌سازان تأثیر می‌گذاشت و فیلم‌سازان، منتقدان و اهالی فن را گرد هم می‌آورد. این‌ها موضوعات مهم در جشنواره فیلم ادینبورو (تأسیس ۱۹۴۷) بود که از یک کانون فیلم شکل می‌گرفت، یعنی جامعه فیلم ادینبورو (تأسیس ۱۹۳۰).

پاییزا» (روبرتو روسلینی، ۱۹۴۶)

با در نظر گرفتن تبلیغات سیاسی که توسط دولت‌ها نشر می‌شد و گردش جهانی آن‌ها، در بریتانیا نهادی چون شورای بازاریابی سلطنتی (EMB) به سال ۱۹۲۶ تأسیس شد. همچنین شورای فیلم کانادا (تأسیس ۱۹۳۹) جایی بود که گریرسون اسکاتلندی جنبش فیلم مستندش را به راه می‌انداخت. بعد از پایان ماجراجویی‌ها در کشورهای ماورای بحار، با پایان جنگ، گریرسون به بریتانیا بازگشت و نخستین دوره جشنواره ادینبورو را در ۱۹۴۷ برگزار کرد؛ کالینز مک‌آرتور اشاره کرده تاریخ مستند با این جشنواره پیوند خورد: «از این جشنواره به‌درستی به‌عنوان نخستین جشنواره بین‌المللی فیلم مستند نام برده می‌شود. کمیته انتخاب فیلم‌ها از چهره‌های پیشرویی نظیر بازیل رایت و پل روتا تشکیل شده بود و کتابچه جشنواره با عنوان داکیومنتری ۴۷ منتشر شد» (۱۹۹۰، ص ۹۲). فیلم‌های افتتاحیه آن سال دو فیلم بودند؛ «فاربیک یا چهارفصل» (Farrebique ou Les quatre saisons) (ژرژ روکور، ۱۹۴۶) که پیش‌تر برای نخستین بار در جشنواره فیلم کن به نمایش درآمده بود و «پاییزا» (Paisà) (روبرتو روسلینی، ۱۹۴۶) که نخستین بار در جشنواره ونیز روی پرده رفته بود. در این‌جا هم می‌بینیم که شخصیت مستندمانند فیلم اول و کیفیت هیبریدی دومی با سینمای نئورئالیستی، بار دیگر مرز شکننده میان مستند و فیلم داستانی را هویدا می‌کرد و بر اهمیت سینمای واقعیت که در طول دهه ۱۹۴۰ صف اول فیلم‌های این جشنواره را تشکیل می‌دادند تأکید دوچندان داشت. در دهه ۱۹۵۰ جشنواره واژه مستند را از عنوانش برداشت تا پذیرای طیف گسترده‌تری از فیلم‌ها باشد و فیلم‌های داستانی را در برنامه‌اش گنجاند. از آن زمان تا امروز کمتر پیش آمده که در یکی از جشنواره‌های اصلی و مهم، فیلمی مستند فیلم افتتاحیه باشد یا جوایزی را کسب کند. حالا که این ژانر معنی و مفهومی تازه گرفته بود جشنواره‌های تخصصی هم یکی‌یکی ظاهر می‌شدند. هرچند فیلم مستند به‌عنوان شکل دیگری از فیلم‌سازی موردپذیرش قرار گرفت، اما در حوزه نمایش وضعیتی نازل‌تر پیدا کرد.



المپیا به کارگردانی ریفنشتال برنده جایزه بهترین فیلم

علاوه بر باشگاه‌های فیلم، نمایشگاه‌های بین‌المللی (که جشن‌های جهانی خوانده می‌شدند) و نمایشگاه‌های هنری که در سده ۱۹ پا گرفته بودند هم در شکل‌گیری جشنواره‌های فیلم هم بی‌تأثیر نبودند. زاده شدن نخستین رخدادی که می‌توان اولین جشنواره سینمایی تاریخ نمایش بین‌المللی هنر سینما (Esposizione Interna-zionale d'arte Cinematografica) نامید که سال ۱۹۳۲ به‌عنوان بخشی از دوسالانه هنر ونیز آغاز شد، جایی بود که جان گریرسون از آن به‌عنوان «مهم‌ترین رخداد در تاریخ مستند» (۱۹۳۲) نام برد. در این بزنگاه که مفهوم واژه مستند داشت تبیین می‌شد، جشنواره‌ها تفاوتی میان ژانرهای سینمای قائل نبودند و معیار انتخاب فیلم‌ها، کشورهای سازنده‌شان به شمار می‌آمد. در دوران بی‌ثباتی سیاسی که به برافروختن جنگ دوم جهانی منتهی شد، جشنواره‌ها محلی برای نمایش فیلم‌های کشورها بود و دولت‌ها مهم‌ترین نقش را در انتخاب فیلم‌ها داشتند. نبرد سیاسی دوره پیش از جنگ، خود را در نحوه برنامه‌ریزی جشنواره‌ها و توزیع جوایز نشان می‌داد که هر دو با ملاحظات دقیق سیاسی انجام می‌شد. اجرای این برنامه هم از طریق هیأت‌داورانی میسر بود که هرساله به جشنواره دعوت می‌شدند و هم از طریق انتخاب استراتژیک نمایندگان کشورها. همچنین جوایز باید به نحوی تقسیم می‌شد که تعادلی میان ایدئولوژی و وجوه ملی کشور سازنده برقرار می‌شد. سال ۱۹۳۴ جایزه بهترین فیلم خارجی به «مردی از آران» (Man of Aran) ساخته رابرت فلاهرتی رسید و سال ۱۹۳۵ «پیروزی اراده» (Triumph des Willens) ساخته لنی ریفنشتال برنده مدال طلای ونیز شد.

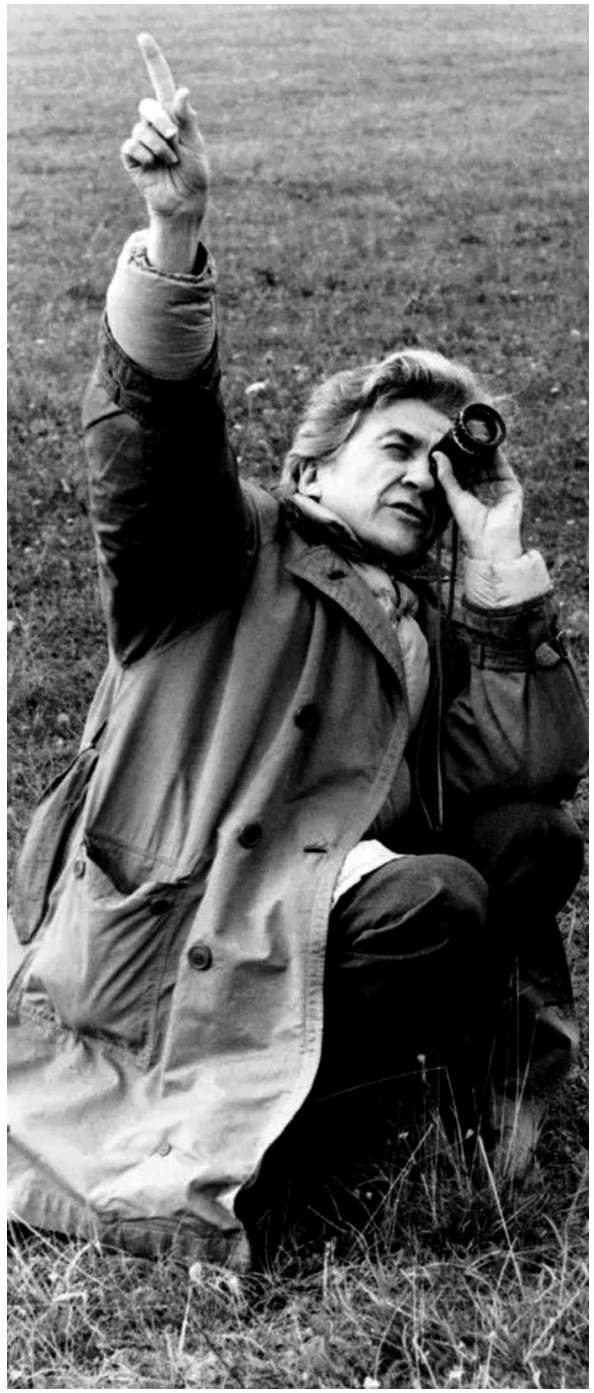
مستندها به شکل ابزاری قالب برای تبلیغات سیاسی تبدیل شده بودند و جشنواره‌ها به مناسب‌ترین رخداد برای نمایش دادنشان. سال ۱۹۳۸ «المپیا» (Olympia) به کارگردانی ریفنشتال برنده جایزه بهترین فیلم (با عنوان جام موسولینی) شد و برتری مستندها بر فیلم‌های داستانی را در این جشنواره نشان داد. هفت سال بعد از این که ایتالیایی‌ها با جشنواره‌شان این قبیل رخدادها را به انحصار خود درآورده بودند و هم‌زمان با گسترش فاشیسم در اروپا، فرانسه هم به فکر راه‌اندازی جشنواره سینمایی در سال ۱۹۳۹ افتاد، اما با آغاز جنگ دوم جشنواره تعطیل شد و برگزاری مجدد آن تا ۱۹۴۶ به تعویق افتاد که نخستین دوره جشنواره فیلم کن است.

نخستین جشنواره‌های فیلم مستند به‌عنوان بخش‌هایی جنبی جشـــنواره‌های بزرگ در دهه ۱۹۵۰ در اروپا ظاهر شـــدند. مرزبندی میان فیلم داســـتانی و دیگر ژانرهای کوچک‌تر (مســـتند، فیلم کوتاه، انیمیشن و...) هم در این دهه اتفاق افتاد. آلمان تقسیم شده به دو کشور، میزبان سه جشنواره پیشگام مستند شد که همگی جا پای جشنواره فیلم برلین (تأسیس ۱۹۵۱) گذاشته بودند. آلمان غربی برگزارکننده هفته فیلم‌های فرهنگی و مستند در مانهایم (تأسیس ۱۹۵۲) و جشنواره فیلم کوتاه اوبرهاؤزن (تأسیس ۱۹۵۴) شد و آلمان شـــرقی جشـــنواره بین‌المللی فیلم لایپزیک برای فیلم‌های مســـتند و انیمیشـــن (تأسیس ۱۹۵۵) را آغاز کرد.

در دیگر کشورهای اروپایی هم جشنواره‌های مختلفی آغاز شدند که قصدشـــان ارتقای فرهنگ‌های ملی و گسترش ســـینمای ملی در نقاط دور از مرکز بـــود. در این وضعیت ژانرهای فرعی‌تر نظیر مستند، فرصتی را فراهم می‌کرد تا سینماهای محلی غنی‌تر شوند و امکان راه‌اندازی سینما در کشورهای بحران‌زده فراهم شـــود. مثال این نوع رخدادها رقابت فیلم‌هـــای فیلیپینی و آمریکای لاتیـــن در بیلبائو (تأسیس ۱۹۵۹) بود که امروزه زینه‌بی (Zinebi) نامیده می‌شود. جشـــنواره بین‌المللی فیلم‌های مستند و کوتاه بیلبائو زیر سایه جشنواره بین‌المللی فیلم سن‌سباستین (تأسیس ۱۹۵۳) پا گرفت. جشنواره فیلم مردم در فلورانس (تأســـیس ۱۹۵۹) که واکنشـــی به جشـــنواره فیلم ونیز محسوب می‌شد و جشـــنواره بین‌المللی فیلم‌های کوتاه و مستند بلگراد (تأسیس ۱۹۶۰) که به‌عنوان بخش جنبی جشنواره فیلم یوگوسلاو به وجود آمد.

باوجودی کـــه جشـــنواره‌های اصلی فیلم، مســـتند را به حاشـــیه می‌راندند و صرفاً جوایز جنبی و بی‌اهمیت را به این فیلم‌هـــا می‌دادند، رخدادهایی که نـــام بردیم محلی برای پیدا کشف اســـتعدادهای جدید در سینمای مستند شـــدند. حالا که روند نمایش فیلم‌های مستند کلاسیک را بررســـی می‌کنیـــم متوجه می‌شـــویم که تعـــدادی از موفق‌ترین‌هایشـــان در جشـــنواره‌های اصلی به نمایش درآمده‌اند؛ مثلاً فیلم‌هایی نظیر «مجسمه‌ها هم می‌میرند» (Les Statues meurent aussi) (آلـــن رنه و کریس مارکر، ۱۹۵۳) یا «شب و مه» (Nuit et Brouillard) (آلن رنه، ۱۹۵۵) که هر دو نخستین بار در جشنواره فیلم کن به نمایش درآمدند. اما کم‌کم و با آغاز دهه ۱۹۶۰ و پا گرفتن جنبش‌های تأثیرگذار مستند، جشنواره‌های فیلم مستند اعتبار بیشتری کسب کردند؛ مثلاً نمایش شاهکار سینمای مستقیم، «تیتی کات فولیز» (Titicut Follies) (فردریک وایزمن، ۱۹۶۷) که نخستین بار در فلورانس روی پرده رفت و در مانهایم جایزه گرفت. درنهایت بسیاری از این فیلم‌ها در جشنواره فیلم نیویورک به نمایش درآمدند که از سال ۱۹۶۳ علاقه‌مندان به فیلم‌های تجربی را گرد هم می‌آورد.

مجسمه‌ها هم می‌میرند (آلن رنه و کریس مارکر، ۱۹۵۳)



شب و مه» (آلن رنه، ۱۹۵۵)

رخدادی دیگر را باوجود این که جشـــنواره نیســـت، نمی‌توان نادیده گرفت و آن‌هم سمینار فیلم فلاهرتی است که نقش بسیار مهمی در تثبیت سینمای مستند در آمریکا داشت. این سمینار نخستین بار سال ۱۹۵۵ در ورمونت و به همت فرانسیس، همسر بیوه فلاهرتی برگزار شد که هدفش مروری بر فیلم‌های این سینماگر بود. به‌تدریج این سمینار به محل دیدار کسانی تبدیل شد که به سینمای غیرتجاری علاقه‌مند بودند که شامل فیلم‌های مستند و تجربی می‌شـــد و به همین منوال چند سالی ادامه یافت. این رخداد گروهی از افراد را در حیطه‌های کاری مختلف نظیر پژوهشـــگر، کیوریتور، برنامه‌ریز، کتابدار، نویســـنده و چهره‌های دانشگاهی گرد هـــم مـــی‌آورد (Zimmermann 2012). این سمینار رابطه مستقیمش را دانشگاه را حفظ می‌کرد و از ســـال ۱۹۵۸ یک کمیته انتخاب بـــا حضور اریک بارنو[1] تعیین کرد. به‌راحتی می‌توان دریافت فیلم‌هایی که در کتاب «تاریخ ســـینمای غیرداستانی» (انتشار ۱۹۷۴) موردتوجه قرارگرفته یا تحلیل شده‌اند نتیجه صحبت‌های این سمینار و فیلم‌هایی است که در آن‌جا به نمایش درآمدند.

خاصیت ســـمینار فلاهرتی که رخـــدادی اختصاصی و نمونه‌های مشـــابه آن، که ذیل جنبش باشگاه‌های فیلم قرار می‌گیرند، به‌صورت پارادایمی تکرارشـــونده در آمریکا در مقابل الگوی رشد و گسترش جشنواره‌ها در قابل‌بررســـی است. مراسم ســـالانه آکادمی که در سال ۱۹۲۹ بنیان نهاده شد، ازنظر گروهی به این دلیلی شکل گرفت که جای خالی جشـــنواره‌ها در آمریکا را پر کرده و با اهدای جایزه به فیلم‌ها اعتبار ببخشد هم بخش مستند را از دیگر بخش‌ها جدا کرد (این بخش در سال ۱۹۴۰ اضافه شد). الگوی اروپایی فرصتی بود تا تماشاگران بیشتری به تماشای فیلم‌ها بروند، ولی از طرف دیگر دست دولت‌ها و دیگر نهادهای قدرتمند را برای اعمال‌نفوذ بر نمایش فیلم‌ها برای فیلم‌ســـازان و عشاق سینما باز می‌گذاشت، یعنی گروه‌هایی که کمتر امکان دفاع از حقوقشان را پیدا می‌کنند. این موضوع در دهه ۱۹۵۰ و زمانی که جشـــنواره‌های ســـینمایی مســـتقل با رویکرد فعالیت سیاســـی تأسیس شدند، بیشـــتر موردتوجه قرار گرفت. نتیجه این که در دوره سیطره تبلیغات سیاســـی دور از ذهن نبود که مستند نقش مهمی را ایفا کند.

۱. Erik Barnouw: مورخ معروف آمریکایی (۲۰۰۱-۱۹۰۸). از آن‌جا که چهره‌ای فعال در رادیو و تلویزیون بود، گاه او را مشهورترین مورخ آمریکایی هم خوانده‌اند. م

جشنواره‌های تخصصی به‌میدان می‌آیند:

سرآغاز مستقل‌ها و رخدادهای ۱۹۶۸

خاطرات یک تابستان (ژان روش و ادگار مورَن، ۱۹۶۰)

جشنواره مردمی فیلم‌های مستند فلورانس در بزنگاه تغییر دهه به سال ۱۹۵۹ آغاز به کار کرد. این جشنواره نقشی تعیین کننده داشت و ایتالیا پیش‌گام شکل‌گیری جشنواره‌هایی شد که با ملاحظات اجتماعی و سیاسی شکل می‌گرفتند. این جشنواره را گروهی از تحصیل‌کردگان دانشگاه فلورانس که در رشته‌های مختلف علوم اجتماعی و انسانی درس‌خوانده بودند بنا نهادند. این جشنواره موقعیتی را برای نمایش آثار فیلم‌سازان مهمی فراهم کرد که دیدگاه‌هایشان بیانگر فضای سیاسی دهه ۱۹۶۰ بود.

در نخستین دوره این جشنواره که تأثیر عمیقی بر جشنواره‌های بعد از خود داشت، چهره‌هایی چون ژان روش و ادگار مورَن میان اعضای هیئت‌داورانش حضور داشتند. دی ایورنو (۲۰۱۳) اشاره می‌کند که «خاطرات یک تابستان» (Chronique d'un été) (ژان روش و ادگار مورَن، ۱۹۶۰) نتیجه حضور هم‌زمان دو فیلم‌ساز در این جشنواره و تأثیری است که از تماشای فیلم‌ها گرفتند. تعدادی از فیلم‌های به نمایش درآمده در اولین دوره جشنواره عبارت بودند از: «ما پسران لَمبِت هستیم» (We Are the Lambeth Boys) (کارل رایتز، ۱۹۵۸)، «شکارچیان» (The Hunters) (جان مارشال و رابرت گاردنر، ۱۹۵۷). فیلم دوم را از پیش‌گامان فیلم‌های مردم‌شناسانه می‌دانند که برنده جایزه نخست جشنواره هم شد. موفقیت این فیلم باعث شد تا جشنواره مردمی فیلم‌های مستند فلورانس، به محل نمایش فیلم‌های مردم‌شناسانه تبدیل شود که خود بر آتش اختلاف‌نظر میان نظر جان گریرسون که بر اهمیت نمایش زندگی و معضلات سیاسی و اجتماعی جوامع مدرن معاصر تأکید داشت و رابرت فلاهرتی که شیفته جوامع اگزوتیکی بود که در معرض انقراض قرار گرفته بودند بیافزاید.

جشنواره مردمی فلورانس با شخصیت به‌شدت سیاسی و مستقلش به الگویی برای دیگر جشنواره‌هایی تبدیل شده، مانند جشنواره‌ای که در شهر نیون (در کشور سوئیس) به همت موریتز و اریکا دِ هادلن تأسیس شد. به گفته آن‌ها جشنواره مردمی فیلم فلورانس در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ همچون مکه‌ای برای فیلم‌های مستند بود و در همین جشنواره سینما حقیقت (Cinéma Vérité) نخستین بار متولد شد. جشنواره بین‌المللی فیلم مستند نیون که امروزه چشم‌اندازهایی به واقعیت (Visions du Réel) خوانده می‌شود، سال ۱۹۶۹ آغاز به کار کرد و خیلی زود در میانه جنگ سرد، نقش پلی فرهنگی میان اروپای غربی و شرقی را عهده‌دار شد. جشنواره‌های لایپزیک و اوبرهاؤزن هم کم‌وبیش همین نقش را ایفا می‌کردند و همگی به مکان‌هایی تبدیل شدند که می‌شد فیلم‌سازان مؤلف اروپای شرقی، مثل موج سیاه یوگسلاوی را کشف کرد. در سال ۱۹۶۸ فیلم زِلمیر زِنیک به نام «بی‌کار شده» جایزه اول را در اوبرهاؤزن کسب کرد. فیلم بعدی او «آشفتگی ماه ژوئن» در سال بعد دوباره برنده جایزه اول شد و این موضوع انتقاد دولت یوگسلاوی را برانگیخت، به‌خصوص که جشنواره فیلم را صرفاً از طریق تماس با تهیه‌کننده و بدون مجوز حزب در جشنواره نمایش داده بود. رابطه میان جشنواره‌های فیلم و دولت‌ها در پایان این دهه تغییر کرد و جشنواره‌ها را در موقعیتی قرار داد که آزادانه‌تر فیلم‌های را برگزیده و اعضای هیئت‌داوران را تعیین کنند.

ازنظر بین‌المللی وقایع سال ۱۹۶۸ نقطه عطفی بود که ساختار جشنواره‌های را دگرگون کرد. اعتراض ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو و دیگران در جشنواره کن ۱۹۶۸ که در حمایت از آنری لانگوا و به‌قصد حذف سمت او به‌عنوان مدیر سینماتک فرانسه انجام شد، دوره‌ای را آغاز کرد که به قول والک «عصر برنامه‌ریزان» نامیده شد. با این که جشنواره‌ها در ابتدا به‌عنوان محلی برای معرفی سینماهای ملی با نظارت دولت‌ها شکل گرفتند، اما در شکل جدید هویت آن‌ها به «جشنواره‌های سازمان‌یافته‌ای تغییر کرد که به شکل مستقل کار می‌کنند و هم از سینما به‌عنوان شکلی از هنر حمایت می‌کنند و هم نقشی تسهیل‌کننده در صنعت سینما دارند» (de Valck 2007, 19). رفتار فعال و ضدسلطه‌ای که در کن انجام شد، تأثیری مستقیم بر دیگر جشنواره‌ها گذاشت و موجی را به راه انداخت که بسیاری از جشنواره‌های قدیمی‌تر به‌حمایت از همتایان فرانسوی خود برخاستند؛ دو جشنواره بیلبائو و فلورانس از اهدای جوایز خودداری کردند. در ادامه بود که مستندها روح زمانه را ثبت کردند، مستندی نظیر «وودستاک» (مایکل وادلی، ۱۹۷۰) که جایزه بهترین فیلم مستند بلند را از آکادمی علوم و هنرهای سینمایی دریافت کرد در تمامی جشنواره‌ها چرخید و به نمایش درآمد.

ما پسران لَمبِت هستیم (کارل رایتز، ۱۹۵۸)

با این که با سیاسی‌شدن زندگی روزمره در دهه ۱۹۷۰ مستند دوباره موردتوجه قرار گرفته بود، اما جشنواره‌های مستند چندانی آغاز به کار نکردند. در این سال‌ها توجه بیشتر به فیلم‌های مضمونی جلب شد و توانایی مستند در نمایش مضامین مردم‌شناسانه، اجتماعی و سیاسی موردتوجه قرار گرفت. نگاه به مضامین اجتماعی از آمریکا پا گرفت و جنبش‌هایی نظیر جنبش فمینیستی، حقوق مدنی، جنبش‌های هم‌جنس‌خواهان و نژادی باعث شد تا موضوعات اجتماعی با تمرکز بر مسائل نژادی و جنسیت بیشتر از قبل موردتوجه قرار بگیرند. هم‌زمان جشنواره‌هایی که بر موضوعات مردم‌شناسی تأکید داشتند، در گفتمان‌ها و موضوعات محبوب دهه ۱۹۷۰ نقش مهمی ایفا کردند.

انحصار برنامه‌ریزی فیلم‌های تولیدشده در اروپا و آمریکا در دهه‌های قبلی توجه برنامه‌ریزان را به فیلم‌هایی که در دیگر نقاط جهان ساخته می‌شدند جلب کرد که مهم‌ترینش توجه به فیلم‌های مستند آمریکایی لاتین بود که ناشی از رخدادهای سیاسی این منطقه در مرکز اخبار قرار داشتند. «ساعت کوره‌ها» (La hora de los hornos) (فرناندو. ای. سالوناس و اُکتاویو جِتینو، ۱۹۶۸) فیلم افتتاحیه جشنواره بین‌المللی سینمای جدید پسارا (تأسیس ۱۹۶۴) بود که سندی است از تأثیر فضای سیاسی بر برنامه‌ریزی جشنواره‌ها در این دوران. در عین‌حال جشنواره‌های تازه‌ای در

آفریقای حاشیه صحرا و آمریکای لاتین. هرچند این جشنواره‌ها لزوماً بر مستند تأکید نداشتند اما از این ابزار سینمایی به‌واسطه تأکید و قدرتش در بیان مضامین سیاسی بهره می‌بردند. جشنواره بین‌المللی سینمای نوین آمریکای لاتین هاوانا (تأسیس ۱۹۷۹) از جشنواره‌هایی است که می‌توان از این نظر موردبررسی قرار گیرد. در دوره اول این جشنواره جوایز متعددی به فیلم‌های مستند اهدا شد ازجمله «نبرد شیلی» (La batalla de Chile) (پاتریسیو گوزمن، ۱۹۷۹-۱۹۷۵) که جایزه اول این جشنواره را کسب کرد و نشان داد که این جشنواره علاقه ویژه‌ای به فیلم‌های مستندی دارد که در نقاط مختلف آمریکای لاتین ساخته شده‌اند.

در آمریکای ده ۱۹۸۰ شاهد سر برآوردن جشنواره‌های جدیدی بودیم که پیروی همین دیدگاه بودند، اما تمرکز اصلی‌شان بر سینمای مستند نبود. جشنواره فیلم ساندنس (تأسیس ۱۹۸۳) خیلی زود به محلی برای عرضه و نمایش فیلم‌های مستقل تبدیل شد و بعدتر به فرصتی برای تولید، عرضه و بازاریابی فیلم‌های مستند. باوجودی که جشنواره‌های فیلم مستند در طول این دهه‌ها تغییرات زیادی کرده‌اند اما همچنان می‌توان انتظار داشت که محیط و زیست‌بوم جشنواره‌های مستند در طول سال‌ها و دهه‌های آتی نیز دچار تغییر شود؛ این موضوع هم به تغییرات زیبایی‌شناختی مرتبط

نبرد شیلی (پاتریسیو گوزمن، ۱۹۷۹-۱۹۷۵)

نگره

چگونه زیست‌بوم جشنواره‌های فیلم مستند متحول شد

تغییرات و موانع پیش‌روی فیلم مستند و جشنواره‌ها

تغییرات اخیر در جریان جشنواره‌ها عمیقاً هم بر اهداف و هم بر تمامیت فیلم‌های مستند و جشنواره‌ها تأثیر گذاشته است. نگاهی به جهت‌گیری‌های جدید در جشنواره‌های فیلم‌های مستند و معضلات پیش‌رو را در اختیارمان می‌گذارد. در این مقاله این وجوه را بررسی کرده و به عوامل مؤثر بر این جریان، جشنواره‌ها، فعالان سینمای مستند و فیلم‌ها تأکید خواهیم کرد.

آیدا وایخو
ترجمه: حافظ روحانی

بعد از دهه ۹۰ چرخه جشنواره‌ها دستخوش تغییرات بنیادین در ساختارشان شد؛ آن‌چنان‌که ماریکه دِ والک گفته: «این تغییرات نشان‌دهنده چرخشی است از برنامه‌ریزان جشنواره‌ها در دهه ۷۰ که گروهی عاشق سینما بودند و از لحاظ ایدئولوژیک به جریانات سیاسی تمایل داشتند به مدیران جشنواره‌ها در دهه ۹۰ که به‌واقع

کارآفرینانی در حیطه فرهنگ به‌حساب می‌آمدند که حال بر نهادهای مختلف سینمای مستند نظارت می‌کردند». بنا به نوشته سکادی لویست: «تغییرات اقتصادی، همچون گسترش منطق بازار نئولیبرالیستی بعد از پایان جنگ سرد و رشد پارادایم دهکده جهانی به رشد پدیده رویدادمحور و در ادامه به سلطه تفکر سودآفرینی در چرخه جشنواره‌ها تبدیل شد». این تغییر در جشنواره‌های مستند به گسترش الگوی جذب فاند

از مؤسسه‌های خصوصی غیرانتفاعی منجر شد. الحاق شکل تولیدی صنعتی (بازار، فاند، پیچینگ و نظایر آن) در روند جشنواره‌ها. دیگر تغییرات عبارت بودند از دیجیتالی شدن و سیطره نگاه مبتنی بر لزوم سودآفرینی در حوزه برگزاری رویدادها. همه این‌ها ما را وضعیت کنونی رسانده که می‌توان «چرخه اشباع‌شده» نامید که با رشد توجه به مفصل‌بندی توجه جهانی به حومه‌ها همراه شده».

این فصل به تغییرات در زیست‌بوم جشنواره‌ها می‌پردازد و روندهای جدید در جشنواره‌های مستند را مشخص کرده و به معضلاتی که جشنواره‌های فیلم‌های مستند (و همه جشنواره‌ها به شکل کلی) در پیش‌رو دارند خواهد پرداخت.

گسترش جشنواره‌ها و سلسله‌مراتب بخش‌های صنعتی

از آغاز قرن جدید تعداد جشنواره‌های مستند در سطح جهانی رشد قابل‌ملاحظه‌ای پیدا کرده است. این رخداد را هم می‌توان واکنشی طبیعی به افزایش تعداد فیلم‌هایی دانست که سالانه تولید می‌شوند و هم ناشی از گسترش امکانات نمایش ارزان‌تر که هر دو محصول رشد فناوری‌های دیجیتال است. از این جنبه‌ها جشنواره‌های مستند هم کوشیدند تا با اتخاذ استراتژی‌هایی در شبکه رخدادهای بین‌المللی- چه جشنواره‌های بزرگ ویژه فیلم‌های داستانی و چه جشنواره‌های موضوعی- جایی برای خود دست‌وپا کنند. یکی از نخستین ویژگی‌های جشنواره‌های فیلم مستند این است که برخلاف دیگر انواع جشنواره‌ها گرفتار فشار سیاست‌ها و نظام اعتبارسنجی فدراسیون بین‌المللی انجمن‌های تهیه‌کنندگان فیلم (FIAPF) نیستند که مشخصاً برنامه‌ریزی این جشنواره‌ها را محدود کرده و سازوکاری رقابتی‌تر ایجاد می‌کند. متقابلاً برنامه‌ریزان چندین جشنواره فیلم مستند که پذیرای بهترین فیلم‌های حاضر در جشنواره بودند، به‌جای این‌که جشنواره را به محیطی برای منتقدان تبدیل کنند که تشنه تماشای فیلم‌هایی هستند که نخستین نمایش بین‌المللی‌شان را تجربه می‌کنند و در جست‌وجوی استعدادهای جدید هستند، جشنواره را به بستری برای نمایش فیلم‌ها تبدیل کردند و علناً جای پخش‌کننده‌های صنعتی را گرفتند. هم‌زمان رویدادهای موضوعی نظیر جشنواره فیلم‌های مردم‌شناسی، جشنواره فیلم‌های حقوق بشری و دیگر جشنواره‌ها با موضوعات اجتماعی (به‌عنوان‌مثال جشنواره فیلم‌های محیط‌زیستی یا مخصوص معلولان) به فهرست جشنواره‌ها افزوده شده‌اند که بیشتر به نمایش فیلم‌های مستند اختصاص پیدا می‌کنند و با نمایش مستندهای بلند، امکان تماشای این آثار روی پرده نمایش بزرگ را فراهم می‌کنند.

با این پس‌زمینه، دنبال کردن روند فیلم‌ها در چرخه جشنواره پیچیده‌تر از قبل شده است؛ چون چرخه جشنواره‌ها مدام بزرگ‌تر می‌شوند و مسیرهای متعدد و متنوعی را نیز پیش می‌گیرند. مطالعات جشنواره‌ها بر این نکته تأکید دارد که بررسی این‌که کدام جشنواره‌ها (شامل افراد حاضر و فیلم‌ها) همچون چرخه عمل می‌کنند باید موردتوجه قرار گیرد و اگر این مطالعه به نتیجه رسید از منظر پخش‌کننده‌های صنعتی مستند نیز همچون چرخه‌ای موازی چرخه فیلم‌های داستانی عمل می‌کند. به گفته لویست: «حال شبکه‌ای کوچک‌تر وجود دارد که به تماشاگران کم‌تعدادتر و ژانرهای کوچک سرویس ارائه می‌دهد. این شبکه با شبکه‌ای که در خدمت نمایش فیلم‌های داستانی است تفاوت دارد و سازوکار خود را از جنبه‌های مختلف نظیر بازار و صنعت بنا کرده و رابطه‌ای متقابل با چرخه بزرگ‌تر دارد».

بنا به نظر او، چرخه جشنواره‌های مستند را می‌توان با در نظر گرفتن فیلم‌ها و دست‌اندرکاران بررسی کرد.

پیش از هر چیز، زیست‌بوم جشنواره‌های فیلم‌های مستند می‌تواند همچون شبکه نمایش برای فیلم‌هایی خاص عمل کند که درآمد فیلم‌ها را از طریق دریافت بهای بلیت یا امکان عقد قرارداد نمایش با شبکه‌های تلویزیونی یا نمایش در سینماها تضمین می‌کند. درنتیجه بسیاری از جشنواره‌ها همچون چرخه نمایش برای فیلم‌هایی عمل می‌کنند که به آن‌ها امکان دیده شدن می‌دهد و توجه افکار عمومی و مشخصاً رسانه‌ها و فعالان اصلی را جلب می‌کند. به چشم تولیداتی که در نقاطی خاص از جهان تولید می‌شوند، جشنواره‌ها همچون سازوکار نمایشی عمل می‌کند که به آن‌ها فرصت می‌دهد تا تولیدات نقاط خاصی از جهان، مثلاً شمال شرقی اروپا را معرفی کنند؛ در بررسی این جریان مدیون مطالعه چهره‌هایی نظیر ایلونا هونگیستو، کایزو هینه گران‌برگ و آنو سووانتو هستیم. در بررسی‌ها آماری روی چرخه فیلم‌های در جشنواره‌های فیلم‌های اروپایی، آن‌ها به این نتیجه رسیدند که مفصل‌بندی مشخصی میان زیبایی‌شناسی فیلم‌ها و مضامین با نقاط مشخص ژئوپلیتیکی در جهان وجود دارد.

همچنین رفت‌وآمد اهل‌فن میان این جشنواره و آن جشنواره، نقشی تعیین‌کننده در درک ماهیت برنامه‌ریزی جشنواره‌های فیلم‌های مستند فارغ از نظام تولید و عرضه این فیلم‌ها دارد. درک شیوه کاری این سازوکار را مدیون پژوهش‌هایی هستیم که چرخه جشنواره‌های مستند را در این سال‌ها بررسی کرده‌اند. آن‌چنان‌که ماریا پاز پرینانو نشان داد، رفت‌وآمد بین‌المللی دست‌اندرکاران از مناطقی نظیر شیلی که تولید چندانی ندارند، کمک کرد تا فیلم‌هایی که در آن کشورها ساخته می‌شود نیز بیشتر دیده شوند که نقشی تعیین‌کننده در گردش این فیلم‌ها در جشنواره‌ها، جذب فاند و کسب جوایز داشته. همه این‌ها کمک کرده تا کیفیت فیلم‌های تولیدشده در این کشورها نیز افزایش قابل قبولی پیدا کند.

می‌توان برنامه‌ریزان جشنواره‌ها را جامعه‌ای کوچک در نظر گرفت که همه همدیگر را می‌شناسند و همراه هم برای حضور در رویدادهای مختلف سفر می‌کنند و حتی در مواردی برای داوری به جشنواره‌ها دعوت می‌شوند. این استراتژی از آن‌رو اتخاذشده که هم هزینه سفر را کاهش می‌دهد و شرایط را برای گسترده‌کردن شبکه ارتباطی فراهم می‌کند؛ چنانچه آنتونیو باتالیا اشاره کرده: «چنین شبکه‌ای از ابتدای دهه ۱۹۹۰ شکل گرفته بود.» از آن‌جا که این شبکه‌های ارتباطی بر روابط آدم‌ها استوار است باعث می‌شود تا سازمان‌ها و نهادهای اقتصادی نقش مهمی در چرخه جشنواره‌های مستند ایفا کنند و ازاین‌رو بسیاری از این رویدادها با تعداد اندکی از جشنواره‌های طراز اول برابر نیستند. اکثر دست‌اندرکاران سینمای مستند بر این موضوع تأکید دارند که جشنواره بین‌المللی فیلم آمستردام (IDFA) اگرنه مهم‌ترین رویداد سال، لااقل یکی از مهم‌ترین‌ها در طول سال محسوب می‌شود و نقش پیشرو را در صنعت تولید و عرضه مستند ایفا می‌کند.

فیلم مستند به‌عنوان محلی برای تجربه
فناوری‌های جدید و زیبایی‌شناسی

فناوری‌های جدید در روند تولید مستند تأثیر گذاشته و همین موضوع برنامه‌ریزی جشنواره‌ها در سال‌های پس از ۲۰۰۰ را تغییر داده است. درحالی‌که فیلم‌های سینمایی به خاطر هزینه‌های بالا در مقابل فناوری‌های جدید محافظه‌کار است، فیلم‌های مستند نقشی پیش‌گام در فناوری‌های نظیر واقعیت مجازی و اشکال تعاملی دارد.

پیش از هر چیز جشنواره‌های مستند با آغوشی باز پذیرای فیلم‌های مستندی می‌شوند که دست به نوآوری می‌زنند. برخلاف فیلم‌های سینمایی که خیلی دور و با روندی چندمرحله‌ای از فیلم ۳۵میلی‌متری به فیلم‌سازی دیجیتال قدم گذاشتند، روند این انتقال در سینمای مستند از دهه ۹۰ به‌سرعت آغاز شد. عرضه و نمایش دیجیتال فیلم‌های مستند بسیار آسان‌تر است و ازاین‌رو جشنواره‌ها هم از ابتدای سال ۲۰۰۰ به این شیوه تجهیز شدند؛ همین موضوع به فیلم‌ها کمک کرد تا راحت‌تر در رخدادها و جشنواره‌های مختلف حضور پیدا کنند.

رسانه‌ها و ابزارهای جدید، نظیر واقعیت مجازی هم خیلی زود با سینمای مستند عجین شد، چون این سینما بستری عالی برای تجربه کردن در سینما بود.

با این‌که سینمای مستند از ابتدا تاکنون ژانری بود که به‌عنوان ابزار آموزش برای فیلم‌سازان عمل می‌کرد، اما در سال‌های اخیر به محل آزمایشی برای تجربیات زیبایی‌شناسانه تبدیل و به بخشی ثابت از جشنواره‌های بزرگ مبدل شده است. بنا به تحقیق اولالیا ایگلسیاس، در طول این سال‌ها جشنواره‌ای مثل کن در برابر موج جدید سینمای مستند خیلی محافظه‌کار بوده، درحالی‌که جشنواره‌ای نظیر لوکارنو با آغوش بازتری گونه‌های هیبریدی را پذیرفته است.

جدیدترین روش مورداستفاده، امکان ثبت‌نام آنلاین فیلم‌ها و امکان نمایش آن‌ها به‌صورت آنلاین روی بسترهای دیجیتالی است.

همه این رخدادها به این نتیجه منتهی شد که بر تعداد جشنواره‌ها و بر حجم تولیدات مستند افزوده شود. با افزایش تعداد فیلم‌هایی که معمولاً در یک جشنواره شرکت می‌کنند، مسئله بازبینی آن‌ها به مسئله‌ای مهم و دشوار برای برگزارکنندگان جشنواره‌ها مبدل شده است. برای حل این مشکل، تعدادی از جشنواره‌ها هزینه دریافتی ابتدایی برای ثبت فیلم را افزایش دادند. از طرف دیگر جشنواره‌ها هم حالا بیشتر تمایل دارند تا به‌جای بررسی فیلم‌هایی که به دستشان رسید، سراغ فیلم‌هایی بروند که بر مبنای موفقیت قبلی‌شان در دیگر جشنواره‌ها شهرت و اعتباری کسب کرده‌اند. به گفته شان فارل این موضوع می‌تواند نتیجه منطقی دو اتفاق باشد، تکامل ساختار شبکه جشنواره‌ها و اهمیت تهیه‌کنندگان که مفهومی به‌نام «فیلم جشنواره‌ای» را ابداع کردند.

تغییر چشم‌انداز با همه‌گیری
فناوری دیجیتال

تغییر در چشم‌انداز تولید و نمایش مستند به شکل هم‌زمان، هم تولیدات و هم جشنواره‌ها را دچار تغییر کرده است. اضافه شدن بخش‌های صنعتی و اقتصادی در جشنواره‌ها امکانات بیشتری را جهت جذب سرمایه فراهم می‌کنند. اما از طرف دیگر نوعی نظام سلسله‌مراتبی را نیز باعث شده که در آن تمامی جشنواره‌ها نمی‌توانند هم‌طراز هم رقابت کنند. همچنین همه این تغییرات باعث شده تا نقش چرخه جشنواره‌ها مهم‌تر شده و جشنواره‌ها مجبور به پاسخ‌گویی به این سؤال شوند که نقششان در بستر جهانی چیست. همین موضوع اقدام برخی جشنواره‌ها برای ایفای نقش مهم‌تر در عرصه بین‌المللی را توجیه می‌کند. چنانچه تاریخ برگزاری جشنواره بین‌المللی فیلم کپنهاگن (CPH.DOX) از سال ۲۰۱۶ از پاییز به بهار منتقل شد تا امکان رقابت با ایدفا را فراهم کند.

درنهایت فناوری‌های جدید سینمای مستند را به بستری جذاب برای تجربه اشکال جدید مستندسازی مبدل کرده‌اند و مرزهای قدیمی را درهم‌شکسته‌اند. درنهایت هم همه‌گیری فناوری دیجیتال تمامی فرایند کار مستند، از تولید، عرضه، ثبت‌نام و نمایش فیلم‌ها را تغییر داد که هم جنبه عملی داشته‌اند و هم مفاهیم هستی‌شناختی سینما را تغییر داده‌اند. اشکال تعاملی حتی مرزهای مستندسازی را بیش‌ازپیش جلو بردند تا آن‌جا که دست‌اندرکاران جشنواره‌ها باید در فکر تجدیدنظر در تعاریف کلاسیکشان از مستند باشند. در این بستر است که نقش کیوریتورها بیش‌ازپیش اهمیت پیدا می‌کند که با آگاهی از گذشته و روند تاریخی مستندسازی بتواند میان اشکال کلاسیک مستند و شیوه‌های نو تعادل برقرار کند.

پلان

سینما حدود

سینمای مستند و جشنواره‌های آن

مرا به خانه‌ات ببر

کیکاوس زیاری

با آن که میزان استقبال عمومی مردم از فیلم‌های مستند به‌اندازه سینمای داستانی نیست، اما سینمای مستند عمری به قدمت سینمای قصه‌گو دارد و از همان روزهای پیدایی فیلم و سینما، دست به تولید فیلم‌های متفاوتی زده و پابرجا مانده است. دلایل مختلفی را می‌توان برای این ماندگاری و ثابت‌قدمی بیان کرد که شاید میزان استقبال خوب معدود تماشاگران این ژانر و سماجت و پیگیری مستندسازان در ادامه فعالیتشان را بتوان از عمده دلیل‌های تداوم فعالیت سینمای مستند عنوان کرد. فیلم‌های مستند همیشه جایگاه خوب و ثابتی هم در رویدادهای هنری هم چون مراسم‌هایی چون اسکار یا جشنواره‌های معتبر و درجه‌یک بین‌المللی داشته‌اند. جوایز اسکار نه‌تنها جایزه مخصوصی به نام اسکار بهترین مستند سال دارد، بلکه بارها فیلم‌های مستند برجسته سال را نامزد دریافت اسکار بهترین فیلم سال هم کرده است؛ مستندهای مایکل مور یا آثار تحسین‌شده‌ای چون «پنگوئن‌ها» از فرانسه نمونه‌های درخشان و معروف این ادعا هستند. در حقیقت جشنواره‌های درجه‌یکی چون کن، ونیز و برلین همیشه از حضور محصولات مستند در بخش مسابقه‌شان استقبال کرده و دوستداران این ژانر، شاهد اهدای جوایز اصلی و بزرگ این جشنواره‌ها به این نوع تولیدات بوده‌اند. میزان محبوبیت و موفقیت ژانر مستند به حدی است که حتی گاهی اوقات می‌توان فیلم‌های داستانی را مثال زد که خط روایتی‌شان را به شکلی مستندگونه تعریف کرده‌اند تا روی مستند و واقعی بودن رخدادهای قصه‌شان تأکید کرده باشند. دراین‌بین، انتخاب رنگ سیاه‌وسفید به‌جای رنگی، تأکیدی بر مستند و واقعی بودن این داستان‌ها می‌کند.

در شرایطی که مدیران جشنواره‌های درجه‌یک بین‌المللی همواره به دنبال شکار تولیدات مستند در کشورهای مختلف هستند تا آن‌ها را با افتخار در دل برنامه‌های خود بگنجانند، تماشاگران و علاقه‌مندان طی دهه‌های اخیر شاهد خلق و برپایی جشنواره‌های مستقلی بوده‌اند که پسوند مستند را با خود به یدک می‌کشد و اختصاصاً برای نمایش و بررسی تولیدات مستند بین‌المللی شکل گرفته‌اند. درحالی که جشنواره‌های مستقلی چون ساندنس و تروپیکا (که اتفاقاً ستارگانی چون رابرت ردفورد و رابرت دنیرو از مسئولان و برپاکنندگان آن‌ها هستند) اکران محصولات مستند را به‌عنوان بخش بسیار مهمی از فعالیت‌هایشان انتخاب کرده‌اند، جشنواره فیلم‌های مستند در کشورهای مختلف تلاش دارد تا با گردآوری

تولیدات مستند در کنار هم، هویت و شخصیت جدید، مستقل و منحصربه‌فردی به آن‌ها بدهد. این تلاش در شرایطی است که خود مستندسازان هم علاقه وافری به نمایش و اکران ساخته‌هایشان در جشنواره‌های بین‌المللی داستانی هم چون کن، ونیز و برلین دارند و تمایل بالایی برای قضاوت آن‌ها در کنار فیلم‌های داستانی دارند. برخی از منتقدان هم به این نکته مهم و جالب اشاره می‌کنند که دلیل استقبال مستندسازان از نمایش کارهایشان در کن و امثالهم، بهتر دیده شدن آن‌هاست و این کار باعث می‌شود تا تعداد بسیار بیشتری از تماشاگران بتوانند آن‌ها را تماشا و قضاوت کنند. کن، ونیز و برلین به مستندسازان امکان بهتر دیده شدن را می‌دهند و انبوهی از تماشاگران را برای آثارشان گرد هم می‌آورند.

بااین‌وجود، هرروز که می‌گذرد میزان توجه عمومی به جشنواره‌های فیلم مستند بیشتر و بیشتر می‌شود و نه‌تنها فیلم‌سازان که مردم هم علاقه بیشتری برای شرکت و حضور در آن‌ها پیدا می‌کنند. از دید تماشاگران و مستندسازان، هر یک از جشنواره‌های مستند می‌تواند بهترین و باارزش‌ترین آن‌ها باشد. در اوضاع و احوالی که تعداد این نوع جشنواره‌ها اندک است و برعکس جشنواره‌های نمایش‌دهنده تولیدات داستانی بی‌شمار و فراوان نیستند، اهل‌فن و منتقدان از شش جشنواره بین‌المللی مستند به‌عنوان ستون‌های اصلی این نوع رویدادها اسم می‌برند. اعتقاد آن‌ها این است که فیلم‌سازان ژانر مستند در وهله نخست ترجیح می‌دهند ساخته‌هایشان در این جشنواره‌های مستند مورد بررسی و قضاوت قرار گرفته و جوایز این چند جشنواره را دریافت کرده و با خود به خانه ببرند. برای کسانی که پیگیر رویدادهای مربوط به سینمای مستند هستند، جشنواره‌هایی که در ادامه موردبحث قرار می‌گیرند، نام‌هایی آشنا هستند. با گذشت زمان، این جشنواره‌ها در حال رشد و گسترش بیشتر و بهتری هستند و تأثیر خود بر ژانر سینمای مستند و فیلم‌سازان آن را گذاشته‌اند.

ویژن‌دوریل

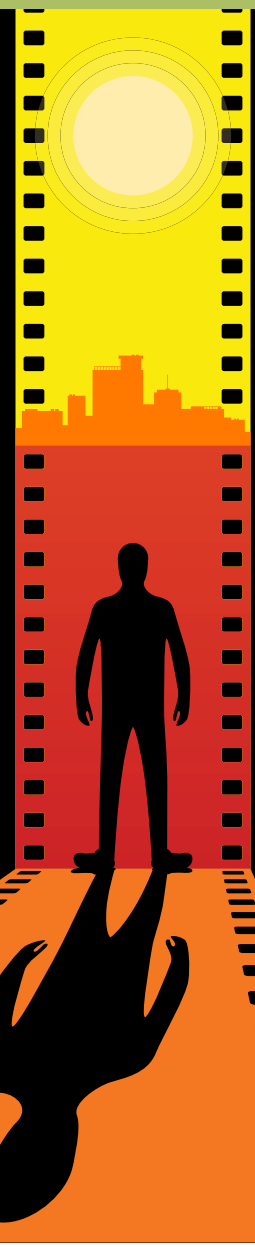
این جشنواره در شهر نیون سوئیس برپا می‌شود و زمان برگزاری‌اش هم فصل بهار در قاره اروپاست. رسانه‌های گروهی در این قاره از قول تحلیلگران هنری می‌نویسند که فصل بهار زمانی است که بیشترین استقبال مردمی از جشنواره‌های سینمایی و تئاتری می‌شود و به همین دلیل برگزارکنندگان جشنواره‌ها به دنبال بهره‌گیری از این موضوع هستند. جشنواره ویژن دو ریل هم که سال ۱۹۶۹ تأسیس شد، یک پس‌زمینه خوب فرهنگی دارد که حکایت از استقبال عمومی از آن می‌کند. از اهداف اصلی این جشنواره نمایش مستندات هنرمندان اروپای شرقی بوده تا برای تماشاگران بخش غربی اروپا، امکان تماشا و آشنایی با تولیدات این بخش از قاره اروپا را پیدا کنند. از زمان سقوط دیوار برلین و فروپاشی بلوک سوسیالیسم در شرق اروپا و شوروی (سابق)، این جشنواره توانسته هم چنان به‌عنوان یکی از رویدادهای برجسته سینمایی مطرح و باقی بماند. سابقه تاریخی جشنواره یکی از دلایل عمده ماندگاری‌اش است. نکته جالب این است که مورتیز د هالدن مؤسس این جشنواره به خاطر تلاش‌های بی‌وقفه برای ارائه آثار والاتر در جشنواره‌اش، توانست یکی از سمت‌های مهم مدیریتی دو جشنواره ونیز و برلین را به دست بیاورد.

ایدفا

عموم منتقدان و اهل فن از ایدفا به‌عنوان بهترین و مؤثرترین رویدار مستند جهانی اسم می‌برند. به باور عمومی، این جشنواره اصلی‌ترین جشنواره فیلم‌های مستند است که توانسته طی چند دهه مهر خود را روی فعالیت‌های ژانر مستند بزند و نقش تعیین کننده‌ای در ادامه حیات آن داشته باشد. در مقایسه با بقیه جشنواره‌های بین‌المللی، ایدفا هر ساله بیشترین تعداد تولیدات مستند را به نمایش می‌گذارد. ایدفا معمولاً در فاصله ۱۴ تا ۲۵ نوامبر هر سال در شهر آمستردام برگزار می‌شود و مستندهای مختلفی را با انواع و اقسام حال و هواها (از کارهای سیاسی گرفته تا موضوعات اجتماعی و حتی فردی) به نمایش می‌گذارد. ایدفا همه‌ساله برنامه‌ها و پلتفرم‌های ویژه‌ای برای فیلم‌سازان شرکت‌کننده دارد و تأکید خاصی بر خلاقیت و نوآوری و تازه‌گویی در مضامین محصولات شرکت‌کننده دارد. در کنار ورک‌شاپ‌های مختلف، جلسات پرسش و پاسخ یکی از دیدنی‌ترین بخش‌ها و رویدادهای جشنواره است که به شکلی خاص برپا می‌شود و امکان رویارویی مستقیم و بدون واسطه مستندسازان با عموم مردم را فراهم می‌کند. به گفته برگزارکنندگان ایدفا، این جلسات کمک بسیار زیادی به نزدیکی و تفاهم جامعه مستندسازان بین‌المللی کرده و آن‌ها را به یکدیگر نزدیک‌تر می‌کند.

هات داکز

شـــاید در نگاه اول این‌طور به نظر برسد که نام جشـــنواره برگرفته از یکی از غذاهای آماده ساندویچی رایج در دنیاست؛ اما چنین نیست. معنی نام جشنواره «مستندهای داغ و برجسته» است که در ترجمه به فارسی ممکن است باعث سوءتفاهم شود. شهر تورنتوی کانادا برگزارکننده هات داکز است که توانسته لقب بزرگ‌ترین جشنواره فیلم‌های مستند در آمریکای شمالی را به خود اختصاص دهد. طی ۱۱ روز برایی جشنواره بیش از ۲۰۰ هزار عنوان به نمایش گذاشته می‌شود. این ادعایی است که برگزارکنندگان جشـــنواره می‌کنند و با احتساب فیلم‌های کوتاه، می‌توان آن را رقمی درســـت ارزیابی کرد. با آن‌که جشنواره نام بین‌المللی را با خود یدک می‌کشد، اما تولیدات هنرمندان آمریکایی و کانادایی بخش بسیار مهمی از برنامه‌های نمایش را تشکیل می‌دهند. در کنار نمایش فیلم، برپایی کنفرانس‌های مختلف در رابطه بـــا جنبه‌های مختلف ژانر مستند، از جمله برنامه‌های پرطرفدار هات داکز به‌حساب می‌آید. این کنفرانس‌ها و بحث‌ها در سینما تد راجرز تورنتو برپا می‌شود که از آن به‌عنوان یکی از معدود سالن‌های نمایش جهان اسم برده می‌شود که وظیفه‌اش انحصارا اکران تولیدات مستند است و فیلم‌های داستانی را به نماش عمومی نمی‌گذارد.



سی‌پی‌اچ:داکس

یکی از جوان‌ترین جشـــنواره‌های بین‌المللی فیلم مستند، که در کپنهاگ دانمارک برپا می‌شود. با این حال از سال ۲۰۰۳ که این رویداد سینمای پا گرفت، توانسته موقعیت بسیار خوب و جایگاه محکمی در بین جشنواره‌های مشابه کسب کند.
از ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فرد ســـی‌پی‌اچ کـــه آن را از بقیه جشنواره‌ها مجزا می‌کند تأکید آن بر سینمای تجربی است.
درعین‌حال، مدیران جشـــنواره همواره به دنبال تولیداتی هستند که روی مضامین خاص تکیه می‌کنند و جنبـــه عمومی و همگانی ندارند. این خاص بودن حتی شامل تکنیک‌های به کار گرفته شده در فیلم‌های شرکت‌کننده در برنامه‌های جشنواره هم می‌شود و منحصر به سوژه‌ها نیست. تماشـــاگران جشنواره هم همیشه دوست دارند مستنداتی با مضامین ملتهب و بحث‌برانگیز ببینند.
منتقدان از ســـی‌پی‌اچ که طی ۱۰ روز برگزار می‌شـــود، به‌عنوان بزرگ‌ترین رویداد هنری منطقه اسکاندیناوی اسم می‌برند.

سینمادوریل

این جشنواره در شهر پاریس فرانسه برگزار می‌شود و در کنار نمایش تازه‌ترین محصولات مســـتند در بخش‌های مسابقه و غیرمسابقه‌ای خود، یک بخش ویژه و مهم برنامه مرور بر آثار دارد که اختصاص به تاریخ ســـینمای مستند دارد و هر بار، یکی از فیلم‌سازان گونه مستند را معرفی و مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. جالب اینکه همه‌ساله این بخش مرور بر آثار با استقبال چشمگیر شرکت‌کنندگان در جشنواره روبه‌رو می‌شود. به گفته منتقدان و اهل‌فن، این بخش بهترین مکان برای دیدار علاقه‌مندان با بهترین مستندهای تاریخ سینماست که کمتر دیده‌شده و مکانی برای تماشایشان نیست. مرکز معروف پومپیدوی پاریس مکان نمایش فیلم‌های جشنواره اســـت، که لقب یکی از بهترین مکان‌های فرهنگی و هنری کشور فرانسه را از آن خود کرده است. زمان برپایی جشنواره از آخرین روز ماه آوریل هر سال است که به گفته بسیاری، از بهترین زمان‌های ممکن فصلی در فرانسه اســـت. تحلیلگران سینمایی به این نکته اشاره می‌کنند که تعداد زیاد دیگری جشنواره مستند در گوشه و کنار دنیا وجود دارد که به دنبال شکار و نمایش بهترین تولیدات مستند هستند و این شش رویداد هنری، تنها بخش کوچکی از آن ســـیل عظیم به‌حساب می‌آیند. افزایش روزافزون این‌گونه رویدادها ناشـــی از موفقیت فیلم‌های مســـتند در بین بخش بسیار مهمی از مردم و علاقه‌مندان سینماست و نشان می‌دهد با گذشت زمان، توجهات به این ژانر بیشـــتر و بیشتر می‌شود. پل درگارابدیان، تحلیلگر اقتصادی سینما، در این رابطه چنین می‌گوید: «البته طبیعی است که میزان استقبال از تولیدات مستند بسیار کمتر از سینمای داستانی باشد. عموم مردم وقتی به سینما می‌روند، دوست دارند داستانی پرپیچ‌وخم و جذاب را تماشـــا کنند که کاملاً سرگرمشـــان می‌کند. محصولات مستند این‌گونه نیستند و با لحن خاص روایتی و غیرقصه‌گوی خود، ممکن است باعث کسلی بیننده شده و راه را برای عدم پذیرش آن‌ها از سوی تماشاچی هموار کند. این اتفاق طبیعی هم هست. بااین‌وجود، در سال‌های اخیر هم فیلم‌های مستند با تغییراتی روبه‌رو شده و کم‌وبیش حال و هوای فیلم‌های داستانی و قصه‌گو به خود گرفته‌اند و هم تماشاگران نسبت به گذشته تغییر کرده و به دنبال لحن‌های روایتی متفاوت و غیر قصه‌گو هســـتند. این دو نکته، راه را برای عمومی‌تر شدن و بیشتر پذیرفته شدن فیلم‌های مستند باز کرده و امید همه این است که این روند هم چنان ادامه پیدا کند.» این تحلیلگر به نکته جالبی هم اشـــاره می‌کند: «با نگاهی به جشنواره‌های بزرگ و معتبر بین‌المللی فیلم‌های مستند، متوجه این واقعیت می‌شویم که قاره اروپا سردمدار برگزاری و دفاع از این ژانر است و قاره آمریکا چندان در این زمینه فعال نبوده است؛ این در حالی است که این قاره پرچم‌دار صنعت سینما به‌حساب می‌آید و مقام اول را در این زمینه دارد. واقعیت امر این است که در آمریکا توجهات بیشتر به جنبه سرگرمی و پول‌ساز بودن صنعت سینماست و از آن‌جا که ژانر مستند ژانر پول‌سازی نیست، توجه به آن در آمریکا کمتر است. این اتفاق در حالی رخ می‌دهد که آمریکا تعدادی از بهترین مستندسازان را در خود جای داده و با توجه به امکانات وسیع خود، می‌تواند مکانی بسیار مناسب برای ادامه حیات گونه مستند باشد.»

یاماگاتا

یکی از شـــاخص ترین جشنواره های فیلم مستند در قاره آسیا برگزار می شود. جشنواره بین المللی فیلم مستند یاماگاتا، هر دو سال یکبار در ماه اکتبر در شهر یاماگاتای ژاپن برگزار می شـــود. این جشـــنواره که برای نخستین بار در اکتبر ۱۹۸۹ برپا شد، یکی از قدیمی ترین جشنواره های فیلم مستند در جهان و یکی از مشهورترین جشنواره های آسیا است. فضای جشنواره صمیمی است و فیلمسازان آسیایی فرصت خوبی برای دیدار با همتایان غربی خود دارند. جشنواره بین‌المللی فیلم مستند یاماگاتا می کوشد بهترین آثار مستند از سراسر جهان را به نمایش در آورد. بخش های متنوع این جشـــنواره عبارتند از: بخش مسابقه بین‌الملل: فیلم های بلند این بخش از بین تمام آثار رسیده از سراسر جهان انتخاب و ۱۵ اثر برجسته سینمایی در این بخش نمایش داده می شوند. جشنواره یاماگاتا با هدف گسترش همکاری و تفاهم میان مردم و فرهنگ ها و تشویق فیلمسازان جوان سراسر دنیا در دو بخش رقابتی «مسابقه بین الملل» و «جریان های آسیایی جدید» برگزار می شود. این جشنواره همچنین شامل برنامه‌های ویژه‌ای از جمله کارگاه فیلمسازی برای فیلمسازان نسل جدید آسیا، آثار جدید سینمای مستند ژاپن و سایر نمایش‌های ویژه به همراه جلســـات بحث و گفت‌وگو و نقد و بررسی است.

جایگاه فیلم‌های مستند در جشنواره‌های بزرگ
با مطالعه موردی حضور «فارنهایت ۹/۱۱» در جشنواره کن

رقابت در شرایط نابرابر

شفیلد اکیومنتری

همان‌طور که از نام این جشنواره می‌توان فهمید، کشور انگلستان برگزارکننده‌اش است. باوجود برپایی چند جشنواره معتبر بین‌المللی در این کشور (و از جمله جشنواره فیلم لندن که شهرتی فراگیر دارد)، اهل فن از شفیلد به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین جشنواره‌های بین‌المللی فعال در این کشور اروپایی اسم می‌برند. منتقدان جهانی هم آن را سومین رویداد بین‌المللی سینمایی مستند می‌دانند. از امتیازات شفیلد یکی هم این است که در کنار گردآوری بهترین مستندات جهان در بخش مسابقه، یک بازار فروش عالی دارد که مستندسازان می‌توانند در آن توزیع‌کنندگان و خریداران علاقه‌مند را پیدا و آثارشان را برای فروش جهانی ارائه کنند. بسیاری از شرکت‌کنندگان در جشنواره برای حضور در این بازار فیلم راهی شفیلد می‌شوند. آن‌ها از ۷ تا ۱۲ ژوئن خود را به این جشنواره می‌رسانند تا از قافله دیدار با تازه‌ترین مستندات بین‌المللی عقب نمانند. یکی دیگر از مشخصه‌های شفیلد نمایش آثار اول هنرمندان ژانر مستند است و همین نکته، بسیاری از جوانان کشورهای مختلف را علاقه‌مند به شرکت در آن کرده است.

اولالیا ایگلسیاس | ترجمه: ناهید پیشور

جشنواره‌های بزرگ بین‌المللی فیلم مانند کن، ونیز و برلین، بزرگ‌ترین، باشکوه‌ترین و معتبرترین رویدادهای سالانه سینمای جهان هستند که نمایندگان برتر صنعت سینما و مطبوعات تخصصی را گرد هم می‌آورند تا مجموعه‌ای از فیلم‌های تولیدشـــده در سراســر جهان را به نمایش بگذارند و بهترین‌ها را بر اســاس معیارهای داوری هر فســتیوال، که مهم‌ترینشان میزان مطابقت با شاخص‌های هنر سینماست، برگزینند. ترکیب ژانرها که در سال‌های اخیر مرز میان فیلم‌های داستانی و مستند را کم‌رنگ کرده، جان تازه‌ای به سینمای مؤلف بخشیده است. بااین‌وجود همچنان برچسب مستند روی یک اثر، سبب اتخاذ موضعی خلاف این رویه می‌شود و جشنواره‌های بزرگ، نابخردانه به‌ندرت این دست آثار را در بخش‌های رقابت رسمی خود شرکت می‌دهند. پیدایش گونه جدید «مستند ترکیبی» بدون شک نخستین گام عملی در راستای به رسمیت شناختن حق این فیلم‌ها برای رقابت با فیلم‌های بلند سینمایی، آن‌هم در شرایطی برابر است.

نوشتاری که پیش رو دارید، به جایگاه فیلم‌های مستند در جشنواره‌های بزرگ فیلم می‌پردازد و کن را به‌عنوان مطالعه موردی در نظر می‌گیرد. به عقیده من، مستند در بخش مسابقه اصلی کن که معمولاً کانون توجه رسانه‌های بین‌المللی است، همواره مورد تبعیض قرار گرفته و عملاً به سایر بخش‌های جنبی سوق داده شده است.

بنــای داوری و قضاوت من مستندات و اطلاعات دست اولی است که در طول بیش از دو دهه پوشــش خبری و انتقــادی این جشــنواره، از ســال ۱۹۹۹ به‌عنــوان منتقد فیلم گردآوردی کرده‌ام؛ ســؤال این‌جاســت؛ در هر دوره معمولاً چند مســتند به نمایش درمی‌آینــد؟ چه نوع مســتندهایی؟ در کدام بخش‌هــا؟ معیارها و شاخص‌های انتخاب رسمی یک مستند چه هستند؟ چرا نسخه‌های جدیدی از مســتندها در ادوار مختلف کن روی پرده می‌روند؟

نخست با نگاهی به بخش‌های مختلف فستیوال کن، به بررسی میزان تأثیر حضور در بخش مسابقه بر استقبال رسانه‌ای از فیلم می‌پردازیم و سپس بر استراتژی‌های تیم برنامه‌ریز آن، در خصوص فیلم‌های مستند، تمرکز می‌کنیــم. در این رویکرد، ضمن شناســایی بخش‌های موازی جشنواره که معمولاً مستندها را در آن‌ها می‌گنجانند، معیارهای مختلف انتخاب، از رایج‌ترین آن‌ها تا فیلم‌های داستانی را بررسی می‌کنیم و به دغدغه‌های سیاسی، اقتصادی و زیبایی‌شناختی می‌پردازیم. در پایان نیز با نگاهی اجمالی به دیگر جشــنواره‌های بزرگ فیلم، چون ونیز و برلین، رویکرد ویژه و متمایز لوکارنو نسبت به «فیلم مستند» را بررسی می‌کنیم؛ چراکه با ایجاد فضایی جایگزین برای فعالیت و شــکوفایی بیشتر در این ژانر، شاهد گسترش بی‌سابقه دامنه تولید مستند و ثبت تجربه‌های رسمی بیشتر در این حوزه خواهیم بود.

رؤیاپردازی با نخل طلا: اهمیت بخش‌های رقابتی

ســال ۲۰۰۴ «فارنهایت ۹/۱۱»[1] ساخته مایکل مور، برنده نخل طلای جشــنواره فیلم کن شد. پیش از آن تنها یک مســتند دیگر توانسته بود جایزه اصلی مهم‌ترین جشــنواره فیلم جهان را به خود اختصاص دهد؛ حــدود نیم‌قرن پیش از «فارنهایت»، در ســال ۱۹۵۶ «جهان خاموش» Le monde du silence ســاخته لویی مال و ژاک-ایو کوســتو، برنده دو جایزه معتبر نخل طلای کن و اســکار بهترین فیلم مستند شد؛ از اولین فیلم‌هایی که با فیلم‌برداری زیر آب، تصاویر زیبایی از اعماق اقیانوس را به‌صورت رنگی نشان می‌داد. ازاین‌رو می‌توان به‌جرئت گفت جایزه‌ای که به مستند مور اعطا شد، هنوز هم یک استثنا در تاریخ جشنواره‌ای اســت که به دنبال ارتقای سینمای مؤلف و تنوع در فیلم‌برداری است.

وقتی در سال ۲۰۰۵ لژیون دونور-بالاترین نشان افتخار کشور فرانســه- به ژیــل ژاکوب، رئیس وقت جشنواره اعطا شد، ژاکوب به نقش فستیوال کن در کشف استعدادهای جدید، ترویج نوزایی سینمایی و تلاش برای حفظ مشی منحصربه‌فرد این رویداد اشاره کرد: «... چه کسی فکر می‌کرد جشنواره‌ای که نخســتین بار برپا کردم، روزی فراتر از تصور، تا این حد بزرگ و باشکوه شود؟ چه کسی فکر می‌کرد که این‌چنین از قلم نویسندگان آثار آن تجلیل شــود، یا در سخت‌ترین شرایط و زمان‌ها تاب بیاورد و به مســیر خود ادامه دهد؟ این جشنواره کاشف اســتعدادهای برتر بوده و هنوز هم هست... فضای ویژه‌ای برای مانور ژانرها، نقش‌آفرینی هنرمندان و سکوی پیشرفتی برای صاحبان همه حرفه‌های سینمایی و حتی صنعت مد و لباس...»

کار ناتمام جشنواره‌های بزرگ

بیل نیکولز در کتاب «کشف فرم، استنباط معنا: سینماهای جدید و مدار جشنواره فیلم» تجربه شرکت‌کنندگان در جشنواره‌ها را هنگام تماشا و کشف فیلم‌های جدید تحلیل می‌کند. او انتظارات یک مخاطب عادی در جشنواره را با توریستی که به دنبال واکاوی بیشتر است، یکی می‌داند: «... برای درک عمیق‌تر معنا لازم است از جایگاه خود به‌عنوان ارائه‌دهنده و بانی اثر فاصله بگیریم و فارغ از دیدگاه و بینش و ذهنیت خودمان از کار، به‌عنوان یک مخاطب معمولی به تماشای فیلم بنشینیم تا به درک و تجربه‌ای صمیمی‌تر و معتبرتر دست یابیم (...) هر جشنواره برای ما این امکان را ایجاد می‌کند که از طریق فیلم‌سازان و بازیگرانی که به‌واسطه آثار شرکت‌کننده به ما معرفی می‌کند، نگاهی اجمالی به دیگر فرهنگ‌ها داشته باشیم. مواجهه با پدیده‌های نو، کسب تجارب عجیب‌وغریب تازه، کشف صداها و چشم‌اندازهای جدید، آشنایی با بینش‌های نوظهور و... از عواملی است که در افراد برای حضور در جشنواره‌ها شور و هیجان ایجاد می‌کند.

از سوی دیگری جشنواره‌ها امکان ایجاد یک مدار توزیع جایگزین هالیوود را نیز اضافه می‌کنند. بااین‌وجود، درحالی‌که اکثر رویدادهای مهم، به رسالت اصلی خود که همان نگاه به سینمای معاصر غنی و متنوع از حیث منشأ جغرافیایی فیلم‌هاست می‌پردازند، به نظر می‌رسد که با توجه به تنوع ژانرها و سیل عظیم فیلم‌هایی که به فستیوال‌ها گسیل می‌شود، هنوز جشنواره‌های بزرگ هم کار ناتمامی دارند. در قرن بیست‌ویکم، کن جز در مواردی معدود، به شناسایی فیلم‌های مستقل داستانی ادامه می‌دهد. ازاین‌رو می‌توان به‌جرئت گفت «فارنهایت ۹/۱۱» تنها یکی از دو فیلم مستندی نیست که برنده نخل طلا شده، بلکه یکی از معدود فیلم‌های غیرداستانی است که در بخش رقابتی کن به رسمیت شناخته شده و برای دریافت مهم‌ترین جایزه آن رقابت کرده است.

طبق تعریف در اساسنامه جشنواره: «هدف از انتخاب رسمی، برجسته‌کردن تنوع آفرینش‌های سینمایی در بخش‌های مختلف جشنواره است که دو بخش مهم آن عبارت‌اند از: مسابقه و نوعی نگاه؛ فیلم‌هایی که معرف «سینمای مؤلف با جذابیت گسترده مخاطب» هستند در بخش اصلی مسابقه نمایش داده شده و قضاوت می‌شوند و نوعی نگاه بر آثاری تمرکز دارد که با هدف و پیام خاصی ساخته شده و زیبایی‌شناسی منحصربه‌فردی دارند. هرچند در سایر بخش‌های جنبی، نظیر خارج از مسابقه، اکران‌های ویژه و نمایش‌های نیمه‌شب، کن کلاسیک و سینه فونداسیون- منتخب آثار دانشجویان مدرسه‌های فیلم- هم انتخاب رسمی در هیئت‌های داوری جداگانه صورت می‌گیرد.»

رویدادهای دیگری که مؤسسات مستقل به‌موازات جشنواره کن برگزار می‌کنند، عبارت‌اند از «هفته منتقدان»، ابتکاری از انجمن منتقدان فیلم فرانسه که در سال ۱۹۶۱ شکل گرفت و به معرفی و تحلیل آثار فیلم‌سازان جدید جهان می‌پردازد و «دو هفته کارگردانان»، بخش مستقلی که از سال ۱۹۶۹ توسط اتحادیه کارگردانان سینمای فرانسه شروع به کار کرد و معمولاً بهترین مستند در یکی از این بخش‌ها ظاهر می‌شود. از سال ۲۰۱۵ جامعه مدنی نویسندگان چندرسانه‌ای نیز جایزه‌ای تحت عنوان L'DEil d'or را به بهترین مستند که در یکی از این بخش‌ها نمایش داده شده، اعطا می‌کند.

در این نوشتار، بیشتر بر انتخاب رسمی کن و مهم‌ترین بخش آن، یعنی مسابقه تمرکز شده و بر این که چطور فیلم‌های مستند همواره به بخش‌های غیررقابتی، مانند خارج از مسابقه، نمایش‌های ویژه یا به بخش‌های موازی رقابتی مثل نوعی نگاه، هفته منتقدان و دو هفته کارگردانان سوق داده شده‌اند. تجربه نشان داده که این بخش‌ها بیشتر پذیرای رویکردهای جدید در مستند هستند، اما با توجه به جایگاه دوم آن‌ها در جشنواره، تأثیرشان بر افکار عمومی و بازتابشان در رسانه‌ها محدود است.

کن را می‌توان تلفیق چندین جشنواره در یک جشنواره دانست؛ رویداد بزرگ و تأثیرگذاری که با تلاش و همت جمعی از سرآمدان حوزه‌های حرفه‌ای سینمای جهان، با تمرکز و تخصص برنامه‌ریزان مختلف برای جذب سلیقه‌های مختلف طراحی شده است. هرچند رسانه‌ها (از تلویزیون و رسانه‌های جمعی گرفته تا مجلات سینمایی) با نمایه‌های خاص خود بخش‌های متنوع جشنواره را پوشش می‌دهند، حضور و نمایش در بخش‌های ویژه رقابتی که برای فیلم‌های شاخص برنامه‌ریزی می‌شوند، تأثیر

به‌مراتب قابل‌توجه‌تری بر رسانه‌ها دارد؛ به‌خصوص فیلم‌های مستندی که هیچ چهره معروف یا ستاره مشهوری آن را حمایت و پشتیبانی نمی‌کند.

مارک پرانسون، منتقد، ویراستار و برنامه‌ریز این حوزه می‌نویسد: «بخش مسابقه درواقع نوعی «جشنواره کوچک» از فیلم‌های منتخب برنامه‌ریزان مراسم است برای راهنمایی منتقدان و ایجاد موجی برای پوشش رویدادها و نگارش «نقد و نظرهای متنوع» برای جذب مخاطبانی که معمولاً بدون انتخاب و پیشینه ذهنی از فیلم، موضوع، نام‌های آشنا و عوامل آن، تازه‌های سینما را دنبال می‌کنند. اما به‌عنوان تحلیل نهایی باید بگوییم، بخش مسابقه عمدتاً در خدمت سایر گروه‌های علاقه‌مند به حوزه سینما مانند نمایندگان فروش، توزیع‌کنندگان و حامیان بزرگ مالی است که اساساً علاقه خاصی به حضور در کنار سلبریتی‌ها و افراد مشهور دارند.

بدون شک همه بخش مسابقه انتخاب رسمی را قلب جشنواره کن می‌دانند و رسانه‌های مختلف، آن را به‌طور خاص و گسترده پوشش می‌دهند. نگاهی به جدول برنامه‌های اصلی و جانبی جشنواره نشان می‌دهد که دست‌اندرکاران فیلم مستند برای «معرفی و رسانه‌ای کردن آثارشان» در جشنواره‌های تراز اول با چه مشکلات و چالش‌هایی روبه‌رو هستند.

به‌علاوه، از آن جایی که جشنواره فیلم کن رویدادی تخصصی و حرفه‌ای برای دست اندرکاران سینما و مطبوعات است و عموم مردم با آن سروکار ندارند، نقش متولیان برگزاری جشنواره و سیاست‌های آن برای چگونه جلوه دادن فیلم‌ها در معرض رسانه‌ها نیز قابل‌توجه است. درنهایت، حلقه تنگ سیستم انتخاب و اعتبارسنجی جشنواره به دست‌اندرکاران برگزاری مراسم، اجازه اعمال‌نفوذ و قدرت تأثیرگذاری بر فرآیندهای پذیرش و انتخاب، اعطای جوایز و مقبولیت رسانه‌ای را می‌دهند. ازاین‌رو درصورتی که سیاست بر برجسته‌سازی مستندها قرار گیرد، می‌تواند تأثیر قابل‌توجهی در شناخت افکار عمومی ازاین‌دست آثار مستند داشته باشد.

در قرن بیست‌ویکم، کن جز در مواردی معدود، به شناسایی فیلم‌های مستقل داستانی ادامه می‌دهد. ازاین‌رو می‌توان به‌جرئت گفت «فارنهایت ۹/۱۱» تنها یکی از دو فیلم مستندی نیست که برنده نخل طلا شده، بلکه یکی از معدود فیلم‌های غیرداستانی است که در بخش رقابتی کن به رسمیت شناخته شده و برای دریافت مهم‌ترین جایزه آن رقابت کرده است.

بدون شک همه بخش مسابقه انتخاب رسمی را قلب جشنواره کن می‌دانند و رسانه‌های مختلف، آن را به‌طور خاص و گسترده پوشش می‌دهند. نگاهی به جدول برنامه‌های اصلی و جانبی جشنواره نشان می‌دهد که دست‌اندرکاران فیلم مستند برای «معرفی و رسانه‌ای کردن آثارشان» در جشنواره‌های تراز اول با چه مشکلات و چالش‌هایی روبه‌رو هستند.

استراتژی‌های برنامه‌ریزی کن: مستند در حاشیه

در نخستین ادوار جشنواره کن، معمولاً دو یا سه فیلم مستند در بخش اصلی مسابقه حضور داشتند؛ البته در آن زمان، هنوز بخش‌های جایگزینی وجود نداشت و بخش‌های موازی و جنبی شکل نگرفته بودند. همه فیلم‌های (بیش از ۳۰ عنوان) حاضر در یک برنامه، برای جایزه بزرگ و از سال ۱۹۵۵ برای نخل طلا رقابت کردند. از اواسط دهه ۵۰ میلادی، بخشی از فیلم‌ها و از جمله فیلم‌های مستند به بخش «خارج از مسابقه» راه یافتند.

از سال ۱۹۶۳ تعداد فیلم‌های حاضر در بخش رسمی مسابقه به طرز چشمگیری کاهش یافت و در این فرآیند فیلم‌های مستندی که برای کسب نخل طلا رقابت می‌کردند، رفته‌رفته از لیست حذف شدند. در سال‌های نیمه دهه ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ حضور گاه‌وبیگاه یک فیلم غیرداستانی در بخش مسابقه تقریباً استثنا بود؛

آثاری چون «زندگی یک سگ» A Dog's Life (۱۹۶۲) اثر پائولو کاوارا، گوالتیرو یاکوپتی و فرانکو پروسپری، «کلکته» Calcutta (۱۹۶۹) اثر لوئیس مال، «پنجه و دندان» The Claw and the Tooth (۱۹۷۶) اثر فرانسوا بل و ژاراروین یا «رؤیای روشنایی» Dream of Light (۱۹۹۲) اثر ویکتور اریس.

۱۰ سال بعد، مور برای اولین بار با فیلم «بولینگ برای کلمباین» Bowling for Columbine (۲۰۰۲) در رقابت کن حاضر شد و دو سال بعد با دو اثر جدید؛ «فارنهایت ۹/۱۱» در کنار مستند غیرداستانی دیگری، در آخرین لحظات ارسال آثار به جشنواره، در بخش مسابقه برای دریافت نخل طلا وارد میدان رقابت شد.

در نیمه دوم دهه ۱۹۶۰ آثار غیرداستانی تقریباً جایگاه خود را در بخش خارج از مسابقه تثبیت کردند. قراردادن تعداد انگشت‌شماری از مستندها در این بخش تا زمان ایجاد بخش‌های نوعی نگاه در سال ۱۹۷۸ و اکران‌های ویژه در سال ۲۰۰۷ که امروزه بیشتر مستندها در آن‌ها گنجانده می‌شوند، به رویکرد رایج آن زمان بدل شد. این در حالی است که به عقیده برخی صاحب‌نظران در سال‌های اخیر، بخش خارج از مسابقه به‌نوعی پلتفرم تبلیغاتی برای هالیوود تبدیل شده است.

از سوی دیگر باید اذعان داشت که سینمای غیرداستانی به بخش کن کلاسیک هم راه یافته است؛ بخش جنبی که در سال ۲۰۰۴ به فستیوال کن اضافه شد و به نمایش فیلم‌های برجسته قدیمی و بازسازی‌شده اختصاص یافت؛ از جمله مستندهای مهم تاریخ سینما (به‌ندرت) و مستندهایی با موضوع سینما همچون مستندهای بیوگرافیک از زندگی

«یک حقیقت ناراحت‌کننده»(۲۰۰۶)اثر دیویس گاگنهایم

رؤیای روشنایی(۱۹۹۲)اثر ویکتور اریس

چهره‌های کلیدی تاریخ سینما، مانند «مرد سینما» homme de cinema (۲۰۱۰) اثر تاد مک‌کارتی، بر اساس زندگی‌نامه پیر ریسین.

اگرچه در تاریخچه رقابت‌های سینمایی فرانسه، عناوین برتر فیلم‌های مستند و نام فیلم‌سازان برجسته این حوزه مثل کلود لنزمان، ریتی پان و ریموند دپاردون به چشم می‌خورد، اما این فستیوال از سال ۲۰۰۰ نتوانسته از تأثیر بین‌المللی خود برای میدان دادن به تفکرات و رویکردهای جدید در فیلم‌های غیرداستانی متأثر از تجارب رسمی و دیدگاه‌های مؤلف مرتبط با هویت کن بهره ببرد.

تقریباً همه فیلم‌های کریس مارکر در ادوار مختلف جشنواره رد شده‌اند و در موردی استثنا فقط فیلم او درباره آکیرا کوروساوا، فیلم‌ساز ژاپنی (۱۹۸۵) در بخش نوعی نگاه به نمایش درآمد. این موضوع درباره مستندهای «فیک و جعلی» و تغییرات متعدد در سینمای اول‌شخص هم صدق می‌کند؛ چنانچه تابه‌حال حتی یک فیلم هم از یوناس مکاس در کن روی پرده نرفته است. مستندهای موزیکال و سینمای مستقیم هم از این قاعده مستثنا نبوده‌اند؛

«آخرین حرف» La dernièreletter اثر فردریک وایزمن هم دور از انتظار، در بخش خارج از مسابقه جشنواره ۲۰۰۲ به نمایش درآمد.

ناگفته نماند که موضوع غیبت سیستماتیک فیلم‌سازان تجربی هم موضوعی قابل‌تأمل است؛ البته به‌جز شخصیت خاص ژان لوک‌گدار که اگر فیلم‌هایش تا این اندازه با مفهوم سینمای مؤلف- که هنوز به‌شدت بر معیارهای انتخاب برنامه کن تأثیر می‌گذارد- گره نخورده نبودند، کمتر در جشنواره حضور داشتند.

به نظر شما با این شیوه برنامه‌ریزی‌های دست‌اندرکاران فستیوال، جایگاه فیلم‌های مستند در بخش انتخاب رسمی کن کجاست؟ بهترین راه دور زدن مسابقه و قرار دادن آن‌ها در بخش‌های جنبی اکران‌های ویژه یا خارج از مسابقه است. تاکنون مستندهای مهمی چون مستند فرانسوی «خوشه‌چین‌ها و من»[۲] (۲۰۰۰) اثر انیس واردا این‌گونه در کن به نمایش درآمده‌اند.

«ماشین مرگ خمرهای سرخ» The Khmer Rouge Death (۲۰۰۳) اثر پان، «مه جنگ» The Fog of War (۲۰۰۳) اثر ارول موریس و «یک حقیقت ناراحت‌کننده» An Inconvenient Truth (۲۰۰۶) اثر دیویس گاگنهایم در بخش رسمی خارج از مسابقه کن به نمایش درآمدند. از سال ۲۰۰۷ تاکنون، بخش اکران ویژه فضای جدیدی را برای نمایش فیلم‌های مستند به وجود آورد و از آن‌پس مستندها به‌ندرت در بخش خارج از مسابقه ظاهر شدند. ۱۷ آوریل ۲۰۱۴ در شصت‌وهفتمین دوره کن، تیری فرمو دبیر هنری جشنواره در یکی از نشست‌های مطبوعاتی، بخش اکران‌های ویژه فستیوال را مختص مستندها و فیلم‌هایی دانست که مستقیماً با دنیای مدرن سروکار دارند؛ هرچند این بخش غیررقابتی به‌هیچ‌وجه به‌اندازه بخش مسابقه مورد توجه مطبوعات معتبر قرار نمی‌گیرد.

به نظر شما با این شیوه برنامه‌ریزی‌های دست‌اندرکاران فستیوال، جایگاه فیلم‌های مستند در بخش انتخاب رسمی کن کجاست؟ بهترین راه دور زدن مسابقه و قرار دادن آن‌ها در بخش‌های جنبی اکران‌های ویژه یا خارج از مسابقه است. تاکنون مستندهای مهمی چون مستند فرانسوی «خوشه‌چین‌ها و من»۲ (۲۰۰۰) اثر انیس واردا این‌گونه در کن به نمایش درآمده‌اند.

در مه (۲۰۱۲)

از جمله مستندهای مهم دیگری که در این بخش اکران شده‌اند می‌توان به «شورش لیتوینینکو» Rebellion: the Litvinenko Case (۲۰۰۷) اثر آندری نکراسوف و «کار خودی‌ها» Inside Job (۲۰۱۰) اثر چارلز فرگوسن اشاره کرد.

به‌رغم تلاش‌های مسئولان جشنواره برای گنجاندن همه بخش‌ها در «برنامه‌ای رسمی» و تأکید آن‌ها بر عدم وجود تمایز بین فیلم‌های بخش مسابقه و آثار نوعی نگاه یا نمایش‌های ویژه، اهالی رسانه‌های معتبر نیز بارها اذعان کرده‌اند که تنها بخش مهم جشنواره، بخش مسابقه و رقابتی آن است. از سوی دیگر تنها فیلم‌هایی که برای نخل طلا رقابت می‌کنند می‌توانند نشست‌های مطبوعاتی برگزار کنند. (جز چند مورد استثنا در بخش خارج از مسابقه)، اما تقریباً هیچ فیلمی در بخش نوعی نگاه و اکران‌های ویژه، امکان برگزاری این جلسات تخصصی را ندارند. این مهم جایگاه فیلم‌های مستند در جشنواره‌های برتر مانند کن را سر دوراهی جذابی قرار می‌دهد؛ این‌که در بخش غیررقابتی جشنواره بزرگی مثل کن حاضر شوند یا در بخش اصلی رقابت یک رویداد کمتر شناخته شده اما تخصصی؟ برای بسیاری از فیلم‌سازان معتبر، پاسخ روشن است: کن بهترین نمایشگاه جهانی برای یک فیلم است، حتی اگر در بخش‌های جنبی و ثانویه نمایش داده شود!

متناسب با معیارهای انتخاب کن: سینمای مؤلف، زرق‌وبرق یا دغدغه‌های اجتماعی؟

یک مستند برای حضور در کن چه ویژگی‌هایی باید داشته باشد؟ با استفاده از عناوین و شرایط تولید مستندهایی که در کن به نمایش درآمده‌اند، می‌توانیم به معیارهای انتخاب برسیم؛ کارگردان، سوژه و اسپانسر.

به نظر می‌رسد اولین عامل مؤثر پذیرش یک مستند در بخش رسمی جشنواره، کارگردان آن است. عمدتاً خط‌مشی اصلی جشنواره کن

کار خودی‌ها (۲۰۱۰) اثر چارلز فرگوسن

به نظر می‌رسد اولین عامل مؤثر پذیرش یک مستند در بخش رسمی جشنواره، کارگردان آن است. عمدتاً خط‌مشی اصلی جشنواره کن را نویسندگان معتبر آن تعیین می‌کنند؛ بر اساس آنچه منتقدان کایه‌دوسینما در دهه ۵۰ بنای آن را گذاشتند؛ بنا و سیاست جشنواره این است که سینما را به‌عنوان هنر تحسین‌شده‌ای معرفی کند که درنهایت کارگردان، همه‌کاره و مسئول آن است.

میدان (۲۰۱۴) مستند تجربی

را نویسندگان معتبر آن تعیین می‌کنند؛ بر اساس آنچه منتقدان کایه‌دوسینما در دهه ۵۰ بنای آن را گذاشتند؛ بنا و سیاست جشنواره این است که سینما را به‌عنوان هنر تحسین‌شده‌ای معرفی کند که درنهایت کارگردان، همه‌کاره و مسئول آن است. فهرست منظم و از پیش تعیین‌شده‌ای از نویسندگان وجود دارد که به‌طور منظم برای فیلم‌هایشان برنامه‌ریزی می‌شود؛ از پدرو آلمودوار گرفته تا کن لوچ.

از سوی دیگر ستارگان موردعلاقه جشنواره نیز هنگام فیلم‌برداری مستند در کن حضور دارند. از آغاز قرن بیست‌ویکم، یعنی از سال ۲۰۰۰ به بعد، این مهم حتماً در دستور کار وجود داشته. برخی «چهره‌های شاخص» موردعلاقه کن، مانند امیر کوستوریتسا یا فاتح آکین که عمدتاً در کن کشف شده‌اند، بدون هیچ سخت‌گیری یا حساسیت ویژه‌ای، مجوز شرکت آثار غیرداستانی خود در جشنواره را دریافت می‌کنند. این در حالی است که وقتی سایر فیلم‌های داستانی آن‌ها در بخش رسمی و اصلی جشنواره نمایش داده می‌شوند، غیرداستانی‌ها به بخش‌های جنبی و فرعی راه می‌یابند.

این جشنواره فرانسوی در رویکردی تکرارشونده، برخی فیلم‌سازان مشهور مستند را نیز برجسته می‌کند؛ هرچند سیستم غالب، برخورد مشابهی با همتایان آنان که صاحب آثار داستانی هستند ندارد. چندین مثال شاید گواه این فرضیه باشد؛ ریموند دپاردون تا سال ۲۰۱۴ هشت فیلم به جشنواره کن ارائه کرده بود که فقط یکی از آن‌ها با عنوان «اسیر صحرا» Captive of the Desert (۱۹۹۰) برای نخل طلا رقابت کرد و مابقی بین بخش‌های نوعی نگاه، خارج از مسابقه و اکران‌های ویژه تقسیم شدند. لانزمن نیز سه فیلم در جشنواره داشت که هیچ‌یک مجوز حضور در بخش مسابقه را نیافتند. ریتی پان نیز نخستین بار در سال ۱۹۹۴ با فیلم داستانی «Rise People» به کن معرفی شد و برای نخل طلا رقابت کرد، اما پس از آن پنج فیلم بعدی‌اش فقط در بخش‌های جنبی نوعی نگاه و اکران‌های ویژه به نمایش درآمدند.

آلن کاوالیه هم که اولین بار با مستند زندگی‌نامه‌ای غیرمتعارفش، «ترز» Thérèse (۱۹۸۶) در کن به سینما معرفی شد، سال ۱۹۹۳ با فیلم تجربی- داستانی «Libera Me» حضورش را تداوم بخشید و در سال ۲۰۱۱ با «پاتر» Pater در این رویداد شرکت کرد. «بودن و داشتن» Être et avoir (۲۰۰۲) اثر نیکلاس فیلیبر و «بازگشت به نرماندی» Back to Normandie (۲۰۰۷) هم در بخش جنبی اکران‌های ویژه نمایش داده شدند. سرگئی لوزنیتسا، مستندساز شناخته‌شده اوکراینی، در پی کسب شهرتی بین‌المللی از سال ۱۹۹۹ برای حضور آثارش در کن تلاش کرد، اما با اولین فیلم داستانی خود «شادی من» My Joy (۲۰۱۰) مجوز ورود به رقابت در این رویداد را با سودای دو جایزه نخل طلا و دوربین زرین (ویژه فیلم اولی‌ها) به دست آورد. دو سال بعد با «در مه» In the Fog (۲۰۱۲) در بخش مسابقه حاضر و نامزد نخل طلای کن شد. «میدان» Maïdan (۲۰۱۴) مستند تجربی او درباره درگیری‌ها در کشورش نیز همان‌طور که انتظار می‌رفت در اکران‌های ویژه کن نمایش داده شد.

ساعت یازدهمین (۲۰۰۷)
ساخته لیلا کانرز پترسون و نادیا کانرز

عامل دومی که بدون شک بر نحوه انتخاب یک مستند در کن تأثیر می‌گذارد، حمایت یک ستاره هالیوودی یا یک فیلم‌ساز مشهور است؛ این شخصیت‌ها به‌عنوان یک طعمه یا فریب تجاری برای فیلم عمل می‌کنند و معمولاً به‌عنوان سفیر فیلم در جشنواره حضور می‌یابند؛ «Trashed» (۲۰۱۲) اثر Can-dida Brady که گسترش بی‌رویه دفن زباله‌ها در سراسر جهان را محکوم می‌کند را به‌عنوان‌مثال در نظر بگیریم. باید اذعان داشت آثاری که به‌اندازه این گزارش مستند محیط زیستی جذاب باشند بسیار بودند که در هیچ یک از ادوار مختلف جشنواره نمایش داده نشدند؛ اما حضور این فیلم بدون شک مرهون حمایت مدیر اجرایی آن، جرمی آیرونز بود. نمونه مشابه دیگر «ساعت یازدهمین» The 11th Hour (۲۰۰۷) ساخته لیلا کانرز پترسون و نادیا کانرز درباره تغییرات آب‌وهوایی است که لئوناردو دی کاپریو، هنرپیشه مشهور هالیوودی علاوه بر تهیه‌کنندگی، نقش روایتگر و مصاحبه‌کننده را در این فیلم دارد و شخصاً برای تبلیغ آن به منطقه ریویرای فرانسه (کوت دازور) سفر کرده است.

سومین معیار انتخاب مستند در کن، موضوع و محور فیلم‌هاست، فارغ از اعتبار و شهرت نویسنده اثر، از آغاز قرن جدید، جشنواره هرسال حداقل یک یا دو فیلم را با موضوعات مهمی چون جنگ، منازعات سیاسی، ناآرامی‌های اجتماعی، تهدیدات محیطی و غیره در بخش رقابتی پذیرفته است. این رویکرد به جشنواره امکان می‌دهد تا به‌عنوان «پنجره‌ای رو به جهان» نیز عمل کند؛ «کار خودی‌ها» Inside Job (۲۰۱۰) اثر چارلز فرگوسن، مثال قابل توجه این معیار انتخاب است که در بخش اکران‌های ویژه به نمایش درآمد و افراد مسئول در بحران مالی جهانی را خطاب قرار می‌دهد. مستند «آب نقره‌فام، پرتره شخصی سوریه» Silvered Water, Syria Self-Portrait (۲۰۱۴) اثر مشترکی از اسامه محمد و ویام سیماو بدریژان درباره جنگ سوریه و خاورمیانه نیز نمونه دیگری از نگاه ویژه کن به موضوعات مهم روز است. تبعیض‌ها در خصوص آثار ژانر مستند به همین‌جا ختم نمی‌شود و حتی مقررات جشنواره هم درباره مستندها سخت‌گیرانه‌تر است؛ به‌طور معمول مدت‌زمان هر اثر شرکت‌کننده باید ۱۵دقیقه برای فیلم‌های کوتاه و حداقل یک ساعت برای سایر فیلم‌ها باشد. همان‌طور که در شرایط اعلام‌شده برای آثار متقاضی جشنواره آمده، «جشنواره کن فیلم‌هایی را که بین ۱۵ تا ۶۰دقیقه زمان دارند نمی‌پذیرد.»

همین قانون به‌تنهایی و به شکلی اتوماتیک، تعداد زیادی از فیلم‌های غیرداستانی که با استانداردهای تجاری مطابقت ندارند یا برعکس برای پخش تلویزیونی ۵۰دقیقه‌ای تولید شده‌اند را حذف می‌کند. این موضوع عملاً ظهور آثار مدرن با رویکردهای غیرداستانی‌تر به‌ویژه در حوزه به سینمای تجربی را دور از انتظار و غیرممکن می‌کند.

سینما حقیقت

در میانه سیاست زیبایی‌شناسی و صنعت

اعطای نخل طلایی کن توسط هیئت‌داوران به ریاست کوئنتین تارانتینو، به «فارنهایت ۹/۱۱» هم بدون جنجال نبود. برخی از مفسران دلیل اهدای این جایزه را انگیزه‌های سیاسی گردانندگان فستیوال دانستند؛ در سالن مطبوعات که بسیاری از روزنامه‌نگاران لیست برندگان را دنبال می‌کردند نیز چنین زمزمه‌هایی شنیده شد. این دیدگاه سال بعد با اظهارات ژیل ژاکوب، رئیس وقت جشنواره حین معرفی هیئت‌داوران دوره جدید، تقویت شد؛ او گفت: «ضمن احترام به استعداد فیلم‌ساز آمریکای شمالی، «در این مورد خاص، اعطای جایزه به فیلم او بیشتر یک شوخی طنزآمیز بود که بدون توجه به نظر هیئت‌داوران و بیشتر به دلایل سیاسی به ایشان تعلق گرفت تا سینمایی». او افزود که این «یک رویداد غیرعادی در جشنواره بود که قطعاً تکرار نخواهد شد». مارایکه دی والک هم قویاً از این موضع ژاکوب حمایت کرد؛ چراکه جشنواره فیلم کن توجه جهانیان را به «فارنهایت ۹/۱۱» جلب کرد؛ فیلمی که آشکارا سیاست‌های جورج دبلیو بوش را در خصوص جنگ عراق و همچنین انتخابات ریاست جمهوری آن سال ایالات‌متحده آمریکا موردانتقاد قرار می‌داد.

این جنجال زمانی عمیق‌تر شد که دیزنی، مالک شرکت تولید فیلم میرامکس از توزیع آن در کشور خود امتناع کرد. علاوه بر این، عوامل اقتصادی و صنعتی هم بر موفقیت «فارنهایت ۹/۱۱» تأثیر چشم‌گیری گذاشت. از زمانی که تیری فرمو مسئول برنامه‌ریزی کن شد، رابطه قوی بین تهیه‌کننده آن، میرامکس و جشنواره کن قابل توجه بوده است. البته نباید این واقعیت را که کوئنتین تارانتینو دوست نزدیک و قدیمی هاروی واینستین، بنیان‌گذار میرامکس بود را هم نادیده گرفت.

دی والک از مثال «فارنهایت ۹/۱۱» برای نشان دادن نقش جشنواره‌ها در نمایش شبکه‌ای و توفیق رسانه‌ای و گیشه‌ای استفاده می‌کند که می‌تواند هم نقش جایگزین و هم نقش مکمل در منافع کلان صنعت سینما داشته باشد. هنگامی که «فارنهایت ۹/۱۱» برنده این جایزه شد، کن دستور کار را تعیین کرد و هالیوود را به نمایش اولیه مستند در ایالات‌متحده واداشت. هرچند نخل طلای جشنواره فرانسوی معمولاً تأثیر چندانی بر گیشه سینماهای آمریکا ندارد، در این مورد خاص آوازه بین‌المللی فیلم به «فارنهایت ۹/۱۱» در شکستن رکوردها کمک کرد. قطعاً جایزه جشنواره در سود هنگفت شرکت تولید/توزیع میرامکس که بیشتر به‌عنوان توزیع‌کننده فیلم‌های خارجی و «مستقل» شناخته می‌شد، تأثیر بسزایی داشته است. به عقیده آلیسا پرن «درحالی‌که میرامکس در طول دهه ۹۰ میلادی ملاک‌های زیبایی‌شناسی، اقتصاد و حتی ساختار هالیوود را تغییر داد، این شرکت اکنون به بخش مهمی از سیستم تبدیل شده است». به‌رغم چالش در ارزیابی دقیق میزان تأثیر شرکت‌های تولید و آژانس‌های فروش بین‌المللی فیلم در برنامه‌ریزی جشنواره، کن در سال‌های اخیر تلاش می‌کند تا ارتباط خوب خود را با نام‌های بزرگ این صنعت «مستقل» که عملاً به جایگزین هالیوود تبدیل شده، حفظ کند. درنهایت باید خاطرنشان کرد که فعالیت‌های جانبی صنعت سینما که توسط جشنواره کن انجام می‌گیرند، در دهه اخیر توجه ویژه‌ای را به ژانر مستند نشان داده‌اند. بازار فیلم کن با ایجاد «گوشه مستند» از سال ۲۰۱۲ فضایی را به عوامل فروش و برنامه‌نویسان جشنواره‌ها اختصاص داد. این اقدام بی‌سابقه از اهمیت فزاینده مستند در سینما به‌عنوان یک صنعت و تجارت شناخته شده حکایت دارد. در سال ۲۰۱۴ «گوشه مستند» ۳۰۰ عنوان مستند بلند ۷۰دقیقه‌ای تولیدشده در سال گذشته‌اش را در قالب کتابخانه دیجیتالی به نمایش گذاشت.

فارنهایت ۹/۱۱

هنگامی که «فارنهایت ۹/۱۱» برنده این جایزه شد، کن دستور کار را تعیین کرد و هالیوود را به نمایش اولیه مستند در ایالات‌متحده واداشت. هرچند نخل طلای جشنواره فرانسوی معمولاً تأثیر چندانی بر گیشه سینماهای آمریکا ندارد، در این مورد خاص آوازه بین‌المللی فیلم به «فارنهایت ۹/۱۱» در شکستن رکوردها کمک کرد.

با نگاهی دقیق از منظر تاریخی به برنامه‌های جشـــنواره فیلم کن درمی‌یابیم که در میان برنامه‌های متفاوت فســـتیوال، جنبه‌های سیاسی و اقتصادی فیلم‌های مستند غالب و پررنگ است. علی‌رغم تغییرات زیبایی‌شـــناختی که از ســـال ۲۰۰۰ در قلمرو فیلم‌های غیرداستانی اعمال‌شـــده، کن همچنان بر ویژگی‌های داستانی در بخش مســـابقه و رقابتی خود تمرکز دارد؛ ایـــن گرایش را می‌توان با ارتباط مرسوم و سنتی مســـتند با دغدغه‌های اجتماعی (برتری تماتیک و موضوعی مســـتندها بر معیارهای زیبایی‌شناختی) و نیز موقعیت قاطع و بانفوذ پخش‌کننـــدگان تلویزیونی در تولید آن‌ها توضیح داد.

از برلین تا ونیز: گشودن مسیرهای تازه برای درخشش فیلم‌های مستند

در جشنواره‌های فیلم سیاست‌های تبعیض‌آمیز جشنواره فیلم کن در قبال «ژانر مستند» استانداردی اســـت که همواره دو جشنواره بزرگ دیگر یعنی ونیز و برلین هم آن را دنبال کرده‌اند. بااین‌وجود، رویکردهای اخیر در مدار جشـــنواره، نشان داده که این فستیوال‌ها نگرش بازتری را نسبت به «مســـتند» به‌ویژه در فرم‌های ترکیبی جدید پیداکرده‌اند.

کن در ســـال ۲۰۰۸ در بخش اصلی و انتخاب‌های رسمی خود چند فیلم نو با ترکیب تکنیک‌های داستانی و غیرداستانی داشت؛ «۲۴ شهر» ۲۴ City اثر جیا ژانکو؛ انیمیشن «والس با بشیر» Waltz with Bashir اثر آری فولمن و حتی «کلاس» The Class اثر لورن کانته که کارگردانش اذعان داشته که فیلم را تحت‌تأثیر سینمای عباس کیارستمی ساخته است. از آن‌پس، حضور مستندهای داستانی در مدار خانه هنری کن عادی شـــد؛ ضمن آن‌که ایـــن تصور را که کن به مستندهای متأثر از ســـینمای مؤلف در پیوند با سنت رئالیسم اجتماعی علاقه‌مند است را تقویت می‌کند.

در ونیز ۲۰۱۳ نیز شیر طلایی از آن «ســـکرو جی.ئه ره. آ» Sacro GRA اثر جانفرانکو رزی شـــد؛ این نخستین بار بود که یک مستند جایزه بزرگ جشنواره ایتالیا را دریافت کرد. اعطای این جایزه سبب شـــد تا بار دیگر معیارهای انتخاب و سهم مستندها از این جشنواره معتبر بر سر زبان‌ها بیفتد؛ از یک‌ســـو، شایستگی‌های فیلم رزی به رسمیت شناخته شـــد و از ســـوی دیگر، زمانی که فیلم مستند در اوج خلاقیت بود و یکی از دوران طلایی خـــود را می‌گذراند، ازنظر زیبایی‌شناختی و رویه نسبتاً متعارف به باد انتقاد گرفته شد.

۲۴ شهر اثر جیا ژانکو

برلین؛ ایستگاه مستند

برلیناله (جشنواره بین‌المللی فیلم برلین) نیز در بیانیه مطبوعاتی خود در سال ۲۰۱۴ درباره معرفی و تشریح بخش‌های مختلف این فستیوال و رویدادهای متمرکز آن بر فیلم‌های مستند، بر تعهد خود به این ژانر تأکید کرد. هرچند رقابت رسمی هنوز میان آثار داستانی با قالب معمول آن محفوظ است، فیلم‌های نادری با ترکیب گونه‌های داستانی و مستند راه رقابت در جشنواره را یافته‌اند؛ فیلم‌هایی چون «سزار باید بمیرد» Caesar Must Die اثر برادران پائولو و ویتوریو تاویانی که ســـال ۲۰۱۲ برنده خرس طلایی شد. یا فیلم بوسنیایی «اپیزودی در زندگی یک آهن چین» An Episode in the Life of an Iron Picker (۲۰۱۳) اثر دنیـــس تانوویچ. در همین حال، فیلم‌های مستند و ســـینمای تجربی در کوین زین برلیناله، یکی از بخش‌های جنبی فســـتیوال، در میان دیگـــر بخش‌ها به‌ویژه در بخش «فروم» - انجمن بین‌المللی سینمای جدید - جایگاه خود را پیداکرده‌اند. این انجمن در ۱۰ سال گذشته فیلم‌های جالب‌توجهی را در بخش خود ثبت و ماندگار کرده است؛ فیلم‌هایی نظیر «Wide Awake» (۲۰۰۴) اثـــر آلن برلینـــر، «آن پایین» Down there (۲۰۰۶) اثر شـــانتال آکرمن، «وینیپگ مـــن» My Winnipeg (۲۰۰۷) اثر کای مدین و «علف شیرین» Sweetgrass (۲۰۰۹) اثر تیلور و ایلیسا باراباش، «جزر و مد دو» Double Tide (۲۰۱۰) اثر شـــارون لاکهارت، «تصنیـــف پیدایش و لیـــدی جی» The Ballad of Genesis and Lady Jaye (۲۰۱۱) اثـــر مـــاری لوزیر، «جانورنامه» Bestiaire اثر دنیس کوته یا «استمپل پس» Stemple Pass (۲۰۱۳) از جیمز بنینگ. از سوی دیگر برلین در بازار بین‌المللی خود، فضایی را با عنوان «تماشای مستندها» برای استقبال از این گونه سینمایی پیش‌بینی کرده است؛ بخشی که از سال ۲۰۰۹ در همکاری با شبکه مستند اروپایی EDN توسعه یافته و عملاً زمینه‌ســـاز ملاقات نمایندگان صنعت سینما در حوزه‌های نمایش و گفت‌وگو است. از سوی دیگر جشنواره فیلم برلین برنامه خاصی تحت عنوان «ایستگاه مستند» برای «استعدادهای ویژه» این ژانر ایجاد کرده است.

اپیزودی در زندگی یک آهن چین (۲۰۱۳) اثر دنیس تانوویچ

استثنایی که قاعده نشد

با آغاز قرن بیست‌ویکم و ظهور و بلوغ سینمای هنری، اجتماعی و سیاسی با مختصات ویژه هر ژانر، مستندسازی نیز در سبک‌های مختلف رونق گرفت؛ در این سال‌ها نه‌تنها تولیدات غیرداستانی متعددی تولید شد، بلکه مطالعات آکادمیک، نظری و عملی مرتبط با این حوزه نیز افزایش یافته است. به‌موازات آن، جشنواره‌های تخصصی فیلم مستند نیز همه‌ساله در پایتخت‌های فرهنگی دنیا برپا می‌شوند و اهمیت و شهرت جهانی یافته‌اند. پس می‌توان انتظار داشت که جشنواره‌های بزرگ و مشهور هم با این فرآیند «عادی‌سازی» فیلم مستند همسو باشند و از این آثار در بخش‌های رسمی خود استقبال کنند.

با اعطای نخل طلای کن به «فارنهایت ۹/۱۱»[1]، مستند سیاسی و جنجالی مایکل مور در سال ۲۰۰۴ به نظر می‌رسید که سیاست و عملکرد فستیوال فیلم فرانسه با این روند مطابقت پیدا کرده است. اما چنین افتتاحیه باشکوهی با یک فیلم غیرداستانی که مدت‌ها انتظارش را می‌کشیدیم، سال‌هاست یک استثنا باقی مانده است و تأثیرگذارترین و معتبرترین جشنواره‌های بین‌المللی فیلم FIAPF (فدراسیون بین‌المللی انجمن‌های تهیه‌کنندگان فیلم) همچون برلین، ونیز و به‌ویژه کن، فیلم‌های مستند را با سوق دادن به بخش‌های غیررقابتی، عملاً به حاشیه می‌رانند. کن بیشتر پوشش رسانه‌ای‌اش را بر پرزرق و برق‌ترین جنبه سینما قرار می‌دهد؛ عکاسان و دوربین‌های تلویزیونی، بر حضور سلبریتی‌ها و عوامل فیلم‌های بخش مسابقه تمرکز می‌کنند. ازاین‌رو، علائم تجاری جشنواره نیز جنبه‌هایی از سینما (زرق‌وبرق، افراد مشهور و غیره) را برجسته می‌کنند که معمولاً ارتباط چندانی با مستند ندارند.

دلیل این بی‌تفاوتی عملی به فیلم مستند را می‌توان در رویکردی دانست که کن نسبت به این ژانر سینمایی در پیش گرفته است: تلقی آن به‌عنوان یک سینمای درجه‌دو. این تبعیض زمانی مشهودتر می‌شود که شاهد رفتار متناقض جشنواره با فیلم‌های داستانی و غیرداستانی یک کارگردان در بخش مسابقه رسمی و در بخش‌های جنبی آن هستیم... در موارد معدود دیگری چند مستند خاص، بنا بر ضرورت پرداختن به یک موضوع ویژه یا سفارشی و یا به‌واسطه تأثیر تجاری برخی از نام‌های بزرگ درگیر در پروژه، برجسته شدند. بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که فیلم‌های مستند تقریباً به هر دلیل و انگیزه‌ای جز ارزش و اعتبار سینمایی در جشنواره و رسانه‌ها، پررنگ می‌شوند یا بالعکس مورد بی‌مهری و بی‌اعتنایی آن‌ها قرار می‌گیرند. قوانین سینمایی معاصر قویاً از مرزبندی میان فیلم‌های داستانی و غیرداستانی اجتناب می‌کند، درحالی که حضور مستندها در سایر رقابت‌های بزرگ (مانند جشنواره لوکارنو) و البته سینمای تجاری استاندارد شده، کن، مهم‌ترین جشنواره جهان در برنامه‌ریزی خود، همچنان با فیلم مستند به‌عنوان یک استثنا برخورد می‌کند؛ چراکه عمدتاً بر نوع خاصی از فیلم‌های بازاری و پول‌ساز یا با موضوعات ویژه با انگیزه‌های سیاسی و اجتماعی و درام‌های واقع‌گرایانه انگلیسی‌زبان با جذابیت برای مخاطبان بین‌المللی تمرکز دارد.

اگر این روند تثبیت شود و اولویت جشنواره روی فیلم‌های داستانی بماند، فضایی برای رقابت مستندها در کن باقی نخواهد ماند...

مهم‌ترین جشنواره جهان در برنامه‌ریزی خود، همچنان با فیلم مستند به‌عنوان یک استثنا برخورد می‌کند؛ چراکه عمدتاً بر نوع خاصی از فیلم‌های بازاری و پول‌ساز یا با موضوعات ویژه با انگیزه‌های سیاسی و اجتماعی و درام‌های واقع‌گرایانه انگلیسی‌زبان با جذابیت برای مخاطبان بین‌المللی تمرکز دارد

1-Fahrenheit 9/11
2- Les glaneurs et la glaneuse